

Analyysi John “Mitch” Mitchellin rumpukomppauksesta “Purple Haze”-sävelmän studio- ja Woodstock-versioissa

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Pop/jazz –musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Tekijä Jarkko Rantanen		
Työn nimi Analyysi John "Mitch" Mitchellin rumpukomppauksesta "Purple Haze"-sävelmän studio- ja Woodstock-versioissa		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 26.5.2008	Sivumäärä 52
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tässä työssä tutkittiin ja analysoitiin englantilaisen rock-rumpali John "Mitch" Mitchellin musiikillista sanavarastoa ja rytmikan käsittelyä Jimi Hendrixin "Purple Haze" -sävelmän kahdessa eri versiossa. Tavoitteena oli selvittää, minkälaisista elementeistä Mitchellin komppaus muodostuu, ja mikä on hänelle tyypillinen fillaustyyli.</p> <p>Työmenetelminä käytettiin analyysia transkriptioaineistosta, observointia, eli tarkastelua DVD-aineistosta ja emulointia, eli soittamista tehdyistä transkriptioista.</p> <p>Tutkimuksen alkuun liitettiin selitykset tutkimuksessa esiintyvistä musiikillisista termeistä ja Mitchellin biografia. Seuraavaksi analysoitiin "Purple Haze" -sävelmän studioversio. Analyysissa sävelmä pilkottiin useampiin muutaman tahdin mittaisiin osioihin, joita kaikkia tarkasteltiin erikseen edeten järjestelmällisesti alusta loppuun. Tämän jälkeen sävelmän live-versio analysoitiin edellä mainittua menetelmää käyttäen. Lopuksi pohdittiin tiivistetysti tutkimuksen eri vaiheita ja Mitch Mitchellin soittotyyliä "Purple Haze" -sävelmän versioissa.</p> <p>Tutkimuksessa todettiin Mitchellin soittotyylin olevan runsasta ja sisältävän paljon fillejä. Fillit koostuivat kuudestoistaosista, sekä kuudestoistaosatrioleista ja -seksioleista. Woodstock -versiossa fillit koostuivat samoista aineksista ja sisälsivät kolmen kahdeksasosan tai kolmen kuudestoistaosan mittaisia sekvenssejä. Todettiin myös, että Mitchell kuunteli ja seurasi erinomaisesti Hendrixin soittoa ja reagoi hänen rytmikan käsittelyyn. Mitchell ja Hendrix toimivat molemmat rytmisten ärsykkeiden antajina soittaessaan.</p>		
Teos/Esitys/Produktio .		
Säilytyspaikka Stadian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus		
Avainsanat Jimi Hendrix, Mitch Mitchell, Purple Haze, rytmi, rytmikka, rummut, Woodstock		



Degree Programme in Department of Pop/Jazz Music		Degree Pop/Jazz Pedagogue Option
Author Jarkko Rantanen		
Title Analysis of John "Mitch" Mitchell's drum comping in two different versions (studio- and Woodstock-version) of "Purple Haze" by Jimi Hendrix.		
Type of work Thesis	Date 26.5.2008	Pages 52
<p>ABSTRACT</p> <p>In this research was studied and analyzed musical vocabulary and using of rhythms of english rock drummer John "Mitch" Mitchell in two different versions of Purple Haze by Jimi Hendrix. Goal was to find out from which kind of elements Mitchell's comping is based on and what is typical kind of way to fill for him.</p> <p>Methods in this thesis were: analyzing the transcriptions, observating from DVD-material and emulating the transcriptions.</p> <p>Explanations of the musical terms and biography of Mitchell were attached in the beginning of the thesis. Then the studioversion of Purple Haze was analyzed. In the analysis the tune was cut in to few bar phrases which all were separately examined systematically from the beginning to the end. The live version was analyzed by using same methods.</p> <p>The thesis shows that Mitchell's style of playing is rich and contains lot of fills. Fills consist of sixteenth notes, sixteenth note triplets and sixteenth note sextuplets. In Woodstock version Mitchell plays plenty of sequenses consisted of three eight notes or three sixteenth notes. It was also discovered that Mitchell excellently followed Hendrix' playing and reacted his rhythmic signals. Mitchell also gave rhythmic signals to Hendrix.</p>		
Work/Performance/Project		
Place of Storage Stadia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords drums, Jimi Hendrix, Mitch Mitchell, Purple Haze, Woodstock		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
1.1	Tutkimusmenetelmät ja aineisto	5
2	TYÖN TAUSTAA	7
2.1	Musiikilliset käsitteet	7
2.2	Biografia	8
3	ANALYYSI PURPLE HAZE- SÄVELMÄN STUDIOVERSIONSTA	11
3.1	Intro	12
3.2	Ensimmäinen A-osa	13
3.3	Toinen A-osa	15
3.4	Bridge-osa: Johdatus kitarasooloon	15
3.5	Kitarasoolo: Filli joka toiseen tahtiin	16
3.6	Toinen Intro: Variointia ensimmäisestä Introsta	18
3.7	Kolmas A-osa	18
3.8	Toinen Bridge: Johdatus Outroon	21
3.9	Outro	21
4	ANALYYSI PURPLE HAZE -SÄVELMÄN WOODSTOCK-VERSIONSTA	24
4.1	Intro	24
4.2	Ensimmäinen A-osa	25
4.3	Toinen A-osa	27
4.4	Bridge: Nostatus kitarasooloon	28
4.5	Kitarasoolo: Kahden tahdin mittainen toistuva komppi/filli -vuorottelu kitarasoolon alla	28
4.6	Toinen Intro: Mitchell varioi bassorummulla komppia	34
4.7	Kolmas A-osa: Mitchell komppaa vapaammin	36
4.8	Toinen Bridge: Nostatus toiseen kitarasooloon	37
4.9	Toinen kitarasoolo: Edellisen soolon fillien variointia	38
4.10	Kolmas Intro: Viimeiset kahdeksan tahtia	41
5	POHDINTA	43
	LÄHTEET	45
	LIITTEET	46
5.1	"Purple Haze" (studioversio)	46
5.2	"Purple Haze" (Woodstock-versio)	48
5.3	Mitch Mitchellin lausunnot alkuperäiskielellä	51

1 JOHDANTO

Mitch Mitchellä pidetään yhtenä 1960-luvun loppupuoliskon merkittävimpänä rockrummutuksen uudistajana. Hänen täyttävä ja maalaileva soittotapansa avasi uuden lehden rocktriomaailmassa. Tämän työn tarkoituksena on (1) *analysoida hänen soittoaan ja* (2) *tutkia, mistä seikoista koostui hänen soundinsa ja musiikillinen sanavarastonsa* soittaessaan The Jimi Hendrix Experience-yhtyeessä.

Mitchellin rumpusetin yleisvire oli korkea johtuen siitä, että tuohon aikaan rumpalit lähes poikkeuksetta virittivät rumpunsa korkealle. Toinen seikka mikä vaikutti tähän, oli hänen jazz-taustansa ja esikuvat, kuten Philly Joe Jones, Art Blakey ja etenkin Elvin Jones, jotka ovat nimenomaan kyseisen tyylilajin edustajia. Jazz kuuluikin hyvin vahvasti hänen soitossaan ja tämä tekee Mitchellistä yhden fuusio-tyylin pioneereista.

Kiinnostuin 1960-luvun musiikista ollessani n. 11 vuotias ja suurin esikuvani oli The Beatles. Lukioiän saavuttaessani olin jo tutustunut melko laajalti tuon ajan pop- ja rockmusiikkiin ja olin löytänyt mm. The Doors-yhtyeen, joka teki minuun suuren vaikutuksen. Huomasin olevani erityisen kiinnostunut 1960-luvun loppupuoliskon musiikista sen kokeellisuuden vuoksi, ja juuri tuolloin eteeni sattui The Jimi Hendrix Experience. Musiikki löi minut ällikällä. Trion energisyys ja erinomaiset kappaleet olivat jotain, mitä en ollut koskaan aiemmin kuullut. Mitch Mitchellin aggressiivinen soittotyyli avasi minulle kokonaan uuden maailman. Henkilökohtaiset tavoitteeni tämän työn suhteen on syventää näkemystäni Mitchellin soittoon ja kehittää omaa muusikkouttani, sekä hyödyntää tutkittua materiaalia opetustilanteissa.

1.1 ***Tutkimusmenetelmät ja aineisto***

Työni tutkimusmenetelmät olivat analyysi transkriptioaineistosta, tarkastelu eli observointi (dvd-aineistosta) ja soittaminen nuottiaineistosta. Seuraavissa luvuissa selvitän näitä menetelmiä tarkemmin.

Transkriptiot

Keräsin tutkimusaineistoa tekemällä transkriptiot molemmista ”Purple Haze” -sävelmän versioista. Pidän tärkeänä sitä, että tutkijan on itse tehtävä transkriptiot vaikka materiaalia olisikin valmiiksi saatavilla. Tämä siksi, että julkaistu materiaali sisältää usein virheitä. Toiseksi, musiikki tapahtuu ja soi ajassa ja näin ollen paperilta luettu materiaali ei kerro esimerkiksi soundia tai tarkkaa fraseerausta.

Transkriptioita tehdessäni olen päässyt lähemmäksi Mitchellin ajatusmaailmaa ja tapaa kompata sekä fillata. Lisäksi olen voinut hyödyntää niitä suoraan opetustilanteessa soitattamalla oppilaillani asiat täsmälleen samanlaisesti kuin Mitchell, tai tekemällä variaatioita helpottaakseni oppilasta ymmärtämään soitettavan asian.

Soittaminen (emulointi)

Emulointi tutkimusmenetelmänä on erittäin tärkeä tehtäessä soiton analyysiä. Tällöin soittaja/tutkija yrittää asettaa itsensä tutkittavan kohteen asemaan. Matkimalla tutkimuskohdetta saadaan hyvä yleiskuva tämän soundista ja ajattelutavasta, sekä päästään lähemmäksi tutkittavaa tyyliä. Emuloimalla myös oma musiikillinen sanavarasto kasvaa ja näkökulma musiikkiin laajenee.

Soittamalla ja matkimalla Mitchellin soittoa olen omaksunut parhaiten hänen tyyliä, fraseerauksen ja komppaamisen ajatusmaailman. (Perkiömäki 2003, www)

Mitch Michelliä käsittelevä kirjallisuus

Tutkimuksessani olen käyttänyt apuna Jimi Hendrixistä kertovaa kirjallisuutta, jota on melko paljon saatavilla. Tosin nämä kirjat kertovat pääosin Hendrixin elämästä ja Mitchell jää taustalle. Parempaa ja ensi käden tietoa sain kirjasta The Hendrix Experience, jonka ovat kirjoittaneet itse Mitch Mitchell ja kirjailija John Platt, jonka erikoisalaa on 1960-luvun rockkulttuuri.

Levyt ja DVD:t

Olennaisena apuna tutkimuksessa olivat Jimi Hendrixin levyt ”Are You

Experienced?” ja ”Live at Woodstock” sekä DVD ”Live at Woodstock”.

Kuvamateriaalia katsottuani erityisesti monen fillin käsijärjestykset ”Purple Haze” -sävelmässä selvisivät minulle. Kuuntelemalla myös Mitchellin esikuvan Elvin Jonesin soittoa John Coltranen levyillä on auttanut minua ymmärtämään hänen ratkaisujaan komppaamisen suhteen.

2 TYÖN TAUSTAA

Tässä osiossa selvitän työssäni esiintyviä musiikillisia käsitteitä ja biografiaa. Biografiassa esiintyvät tekijän käännökset Mitchellin lausunnoista löytyvät alkuperäiskielellä liitteistä.

2.1 *Musiikilliset käsitteet*

Tässä luvussa selvitän joitakin tutkimuksessani esiin tulevia musiikillisia termejä ja käsitteitä.

Aksentti, engl. Accent: korostus.

Backbeat (engl.): 4/4 tai 12/8 -tahtilajeissa tahdin toiselle ja neljännelle neljäsosalle sijoittuvat iskut.

Filli, engl. Fill: rytminen täytekuvio.

Flam-isku on yksittäinen yhdellä kädellä soitettu isku, jota edeltää toisella kädellä hiljempaa soitettu ”etuhele”. Flam on yksi rumpalin perusrakennuspaloista, rudimenteista.

Fraseeraus tämän työn yhteydessä tarkoittaa rytmin hienovaraista muuntelemista. Rytmisen muuntelun lisäksi fraseeraamiseksi voidaan nimittää muitakin käytettyjä tehokeinoja, esimerkiksi melodian ja sävelten painotusten

muuntelua.

Fuusio-tyyli on 1960-luvulla syntynyt musiikin suuntaus, joka yhdistää elementtejä jazzista, pop-musiikin eri suuntauksista, kuten rockista, sekä usein myös eri maiden etnisestä musiikista.

Ghost-nuotti, *ghost-isku eli haamulyönti*, engl. ghost note: haamulyönti on normaalia soittovolyymia huomattavasti hiljempaa soitettu lyönti.

Komppaaminen, engl. *comping*: säestäminen.

Kontrapunkti, latin. punctus contra punctum eli nuotti nuottia vastaan: tässä yhteydessä rumpujen melodinen vastaliike kitaran melodiaan nähden.

Riffi, engl. riff: lyhyt, toistuva rytminen kuvio.

Sekvenssi, peräkkäin toistuva musiikillinen aihe.

Transkriptio on kuullun musiikin kirjoittaminen nuoteiksi.

2.2 *Biografia*

John "Mitch" Mitchell syntyi 9.7.1947 Lontoon Ealingissä. Jo varhaisessa iässä hänen vanhempansa tunnistivat hänessä taidon viihdyttää muita ja Mitchin ollessa kymmenvuotias he laittoivat hänet teatterikouluun. Pian hän esiintyi radionäytelmissä ja laulamassa radiomainoksissa. Kahteentoista ikävuoteen mennessä hän oli saavuttanut pienimuotoista suosiota BBC-television lastensarjassa "Jennings". (Mitchell & Platt 1990, 11)

Tässä iässä Mitch oli jo löytänyt näyttelystä suuremman rakkauden, musiikin. Radion mainostöiden kautta hän oli tutustunut muusikoihin ja äänitysstudioihin, joissa hän kiinnostui rumpusetin soittamisesta ja johon hänellä myös oli luontainen lahja. (Mitchell & Platt 1990, 11)

Lisää tv-työtä seurasi "Jennings"-sarjan myötä, mutta neljääntoista ikävuoteen

mennessä musiikki oli ottanut etusijan hänen elämässään. Mitchell sai töitä Jim Marshall's Hanwell kitarakaupasta ja alkoi saada keikkoja kaupassa käyvien muusikoiden kautta. Alkuaikoina Mitchellä työllistivät sellaiset bändit kuten Pete Nelson and The Travellers ja The Coronets, jonka riveissä hän teki ensimmäisen ulkomaankiertueensa joka sijoittui Saksaan. Yhden ensimmäisistä sessiotöistään hän teki The Kinks-yhtyeen Ray Daviesin kanssa mutta ehkä yksi tuon ajan merkittävimmistä musiikillisista kokemuksista tapahtui yhtenä iltana hänen odottaessaan bussia The Ealing Clubin ulkopuolella:

"Muistan kuulleen – en tunteneeni – ukkosen kaltaisen jyrinän tulevan läpi katukivetyksen. Menin katsomaan tarkemmin ja löysin Graham Bond's Organizationin jossa soittivat Jack Bruce, Ginger Baker ja Graham Bond. Silloin tajusin, kuinka voimalliselta trio voi tuntua – en tarkoita volyyymia, vaan intensiteettiä. Luulen, että se oli ensimmäinen kerta kun Jack soitti sähköbassoa, lainattua, koska hän oli rikkonut kielen kontrabassostaan."
(Mitchell & Platt 1990, 11; käännös tekijän)

Tultaessa vuoteen 1965 Mitchell oli liittynyt ensimmäiseen kokopäivätoimiseen bändiin, The Riot Squadiin, ja hänestä oli tulossa rocksessiorumpaleiden kärkikastia. Mitchell pääsi myös soittamaan Les Reedin orkesteriin, joka oli vakiobändi televisio-ohjelmassa Ready Steady Go!:

"Työskentelin Les Reedin orkesterissa, joka soitti Ready Steady Go! -ohjelmassa. RSG! oli ensimmäinen suuri sessioni. Tein myös useita sessioita Tony Hatchin kanssa, muutaman Petula Clarkin, Joe Meekin, Brenda Leen ja lukuisten muiden kanssa. Sain paljon sessioita koska olin rockrumpali – useat vanhemmat soittajat tai jazzmuusikot eivät osanneet soittaa pop-musiikkia – joskaan en osannut lukea nuotteja kovin hyvin. Jonkin ajan kuluttua onnistuin kuitenkin tunnistamaan triolit. Olin onnekas koska muita nousevia studiomuusikkoja olivat mm. Jimmy Page ja Johnny Baldwin (John Paul Jones). He olivat jo silloin energisiä soittajia. Kadehdin heitä, koska heidän tarvitsi kantaa vain kitara ja vahvistin ja minä jouduin "kärräämään" rumpujani ympäriinsä."

Niihin aikoihin kun olin jäämässä pois The Riot Squad -yhtyeestä, minut palkkasi kuudeksi viikoksi Radio Caroline ja Seltaeb, The Beatlesin tuotteista vastaava yhtiö, jonkinlaiseksi kykyjenetsijäksi. He maksoivat minulle 30£

viikossa ja pystyin silti tekemään kaikki sessiot jotka halusin. Jos huomasin jonkun, joka oli mielestäni hyvä, minun piti vain ilmoittaa heille. Ainoa henkilö jota ehdotin, oli joku jonka olin nähnyt jo kauan ennen palkkaamistani Lontoolaisella folkklubilla. He eivät hyväksyneet ehdotustani. Tuon hepun nimi oli Paul Simon.” (Mitchell & Platt 1990, 11–13; käännös tekijän)

Mitchellin kasvava maine kantautui myös laulaja Georgie Famen korviin, joka etsi The Blue Flames-yhtyeelleen uutta rumpalia. The Blue Flames oli tärkeä yhtye hänen musiikillisen kehityksensä kannalta.

”Soittaessani näiden muusikoiden kanssa sain kuulla Thelonius Monkia, Coltranea ja Oliver Nelsonia. Rumpalit kuten Max Roach, Elvin Jones, Philly Joe Jones ja, tietenkin, Tony Williams, muuttivat elämäni. Rakastin jo Earl Palmeria, Benny Benjaminia sekä Al Jacksonia ja varastin heiltä ideoita. Niin teen vieläkin, kukapa ei?” (Mitchell & Platt 1990, 13; käännös tekijän)

Soittaminen The Blue Flames-yhtyeessä oli nuorelle Mitchellille erinomainen ympäristö kehittyä ”all around”-muusikkona mutta valitettavasti lokakuussa 1966 Georgie Fame antoi potkut koko yhtyeelle. Seuraavana päivänä hän sai puhelinoiton Chas Chandlerilta, entiseltä Animals-yhtyeen basistilta, joka oli New Yorkin matkallaan löytänyt Jimi Hendrixin ja tuonut tämän Lontooseen. Chandler kokosi nyt yhtyettä Hendrixin ympärille ja Mitchellin mukaan he olivat koesoittaneet jo paljon rumpaleita.

”Soitin muutaman puhelun ja kävi ilmi, että he olivat koesoittaneet joka hemmetin rumpalin Englannissa, ainakin melkein, mukaan lukien paljon ihmisiä joita tunsin. Yllättävintä oli, että niinkin pienessä paikassa kuin Lontoo, ja sillä puskaradiolla millainen se tuohon aikaan oli, kuulit yleensä mitä oli meneillään. En ollut kuullut sanaakaan tästä tyypistä ja tuohon mennessä hän oli jo ehtinyt olla muutaman viikon maassa.” (Mitchell & Platt 1990, 15; käännös tekijän)

Vaikka Mitchell oli pääosin itseoppinut rumpali, oli hän saanut opastusta esimerkiksi sessiorumpali Kenny Clarelta. (Mitchell & Platt 1990, 42)

3 ANALYYSI PURPLE HAZE- SÄVELMÄN STUDIOVERSIONSTA

"Purple Haze"-single julkaistiin Englannissa 17. maaliskuuta 1967 b-puolenaan "51st Anniversary" ja Yhdysvalloissa 19. kesäkuuta jolloin singlen b-puolelta löytyi "The Wind Cries Mary". Sävelmä nauhoitettiin Olympic-studiossa Lontoossa tammikuun 11. 1967. (Wikipedia)

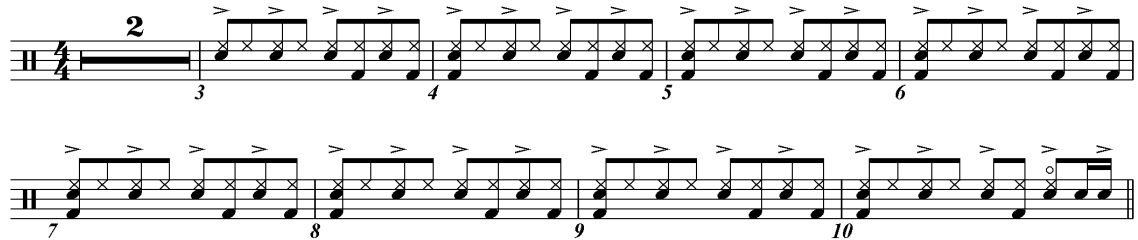
Mitch Mitchellin mukaan sävelmä saatiin nauhalle hyvin lyhyessä ajassa:

"Useimmiten studiossa toimi parhaiten se, että ensiksi Jimi ja minä soitimme peruspohjat kitaralla ja rummuilla. Vasta myöhemmin soitettiin basso ja tehtiin muita lisäyksiä. Etenkin alkuaikoina nauhoitimme todella nopeaan tahtiin. Yksi esimerkki on 'Purple Haze'. Hendrix asteli sisään, hyräili meille riffin ja näytti Noelille sointuvaihdokset. Kuuntelimme ja totesimme, 'OK, nauhoitetaan se.' Muistaakseni onnistuimme kolmannella otolla." (Mitchell & Platt 1990, 26; käännös tekijän, teksti alkuperäiskielellä liitteissä)

Selvitys analyysista

Kappale on pilkottu viiteentoista muutaman tahdin mittaiseen nuottikuvioon ja niiden tapahtumista kertoviin analyysieihin. Ensin tuon esiin kuvion ja tämän jälkeen analysoin siinä esiintyviä tahteja. Tekstissä olen kursivoinut sävelmän eri osat (Intro, A-osat, Bridge-osat, kitarasoolon ja Outron).

3.1 *Intro*



Kuvio 1

Sävelmä alkaa kitaralla ja bassolla, jotka soittavat kaksi tahtia riffiä joka perustuu neljäsosapulssiin. Tämän jälkeen alkaa uusi riffi, joka on varsinainen *Intro* ja rummut tulevat mukaan. Basso jatkaa neljäsosien soittamista ja Mitchell perustaa komppinsa myös neljäsosasykkeelle. Hän soittaa neljäsosia virveliin. Oikea käsi soittaa hi-hatiin joko neljäsosia tai kahdeksasosia. Äänitteestä on vaikea erottaa kumpaa ratkaisua Mitchell käyttää, mutta päätin kirjoittaa nuottikuvioon myös kahdeksasosat. Sävelmän toisessa *Intro*-osassa (Kuvio 9) hän soittaa selkeästi neljäsosia. Bassorumpu soittaa aina tahdin ensimmäisen iskun, sekä kolmannen ja neljännen iskun heikoille kahdeksasosille lisäten jännitystä tahdin loppuun, joka taas purkautuu seuraavan tahdin alussa (Kuvio 1).

3.2 Ensimmäinen A-osa



Kuvio 2

Seuraavaksi bändi alkaa soittaa *A-osan* komppia, jota tulee neljä tahtia ilman laulua. Tämän jälkeen alkaa ensimmäinen säkeistö. Mitchellin molemmat kädet siirtyvät soittamaan virveliä. Oikea käsi soittaa kahdeksasosia melko hiljaa, mutta aksentoi tahdin toisen ja neljännen neljäsosan. Vasen käsi soittaa 1/16-takapotkuja tahdin ensimmäisen ja kolmannen iskun toiselle kuudestoistaosalle antaen kompille kuudestoistaosapohjaisen tunnelman. Lisäksi vasen käsi soittaa tahdin toisen ja neljännen iskun viimeiselle kuudestoistaosalle aksentoidut iskut jotka antavat eteenpäin vievän vaikutelman. Vasen käsi painottaa vielä tahdin toista ja neljättä iskua yhtä aikaa oikean käden kanssa, jotka yhdessä saavat aikaan flam-iskun.

Bassorumpu soittaa yhden iskun joka toisen tahdin ykköselle ja kaksi kahdeksasosaiskua ensimmäisen tahdin kolmoselle ja toisen tahdin ykköselle sekä kolmoselle. Välillä bassorumpu jää pois jälkimmäisen tahdin kolmoselta sen antaessa käsille tilaa fillata. Mitchell fillaakin järjestelmällisesti joka toisen tahdin loppupuolen ja filliä seuraava tahti alkaa aina iskulla crash-symbaaliin.

Fillit tahdeissa 12, 14, 16 ja 18 (Kuvio 2) ovat rytmikuvioiltaan täsmälleen samanlaiset ja kaikki on soitettu vuorokäsin, mutta melodia on jokaisella kerralla erilainen.

Komppi voidaan tulkita kahden tahdin mittaiseksi. Tämä todetaan seuraavista seikoista:

- bassorummun kuvio
- joka toinen tahti päättyy filliin
- uusi kahden tahdin kuvio alkaa crash-symbaalilla

Ensimmäisen triolipohjaisen fillin Mitchell soittaa tahdissa 20 pohjustaen kompin pysähtymistä seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle. Vaikka kitara ja basso soittavatkin lyhyen äänen tahdin 21 alkuun, päättyy Mitchell soittamaan saman iskun bassorumpuun ja crash-symbaaliin, joka jää soimaan. Yleensä halutessaan "sammuttaa" rumpusettinsä soinnin, rumpalit eivät soita symbaaliin kun muu bändi soittaa fraasin loppuun lyhyen, terävän iskun. Epäilenkin symbaalin olleen vahinko, joka on kuitenkin kelpuutettu lopulliseen versioon. Kaikesta huolimatta symbaalien soidessa melko hiljaa muuhun settiin nähden, isku ei tunnu haittaavan. Tahdissa 22 kolmannella neljäsosalla alkavaa kitaran ja basson soittamaa kolmea iskua Mitchell pohjustaa neljällä virveliin soitettulla kuudestoistaosanuotilla aloittaen tahdin toiselta neljäsosalta. Iskut yhtä aikaa kitaran ja basson kanssa hän soittaa bassorumpuun ja crash-symbaaliin.

Seuraava tahdin iskut muun bändin kanssa hän soittaa oikealla kädellä virveliin ja pikkutomiin vasemman käden täyttyessä tyhjät välit 1/16-nuoteilla virveliin. Kitaran melodia näiden kolmen iskun aikana on nouseva, mutta Mitchell soittaa ensimmäisen iskun rumpusetin korkeimmalta soivaan virveliin ja siirtyy siitä matalampiääniseen pikkutomiin muodostaen kontrapunktisen soundin. Saman tahdin kolmannelta neljäsosalta alkaa vielä yksi kolmen kahdeksasosanuotin sarja, mutta tässä vaiheessa Mitchell pohjustaa seuraavalta tahdilta alkavaa toista säkeistöä fillaamalla tahdeista 12, 14, 16 ja 18 tutun rytmikuvion soittamalla sen jälleen uudella melodialla, joka on laskeva ja samalla taas kontrapunktisessa suhteessa muun bändin melodiaan (Kuvio 2).

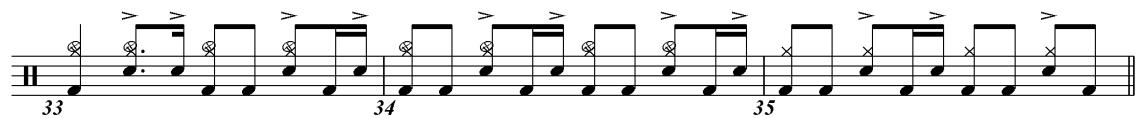
3.3 Toinen A-osa



Kuvio 3

Toinen säkeistö (A-osa) jatkuu samanlaisella kahden tahdin kompilla kuin ensimmäinenkin joissa tahtien 25, 27 ja 29 fillien rytmikuvio on jälleen sama, mutta melodia joka kerta eri. Kompin pysähtyessä tahdissa 30 Mitchell jättää ensimmäisessä säkeistössä vastaavassa kohdassa soittamansa crash-symbaalin pois ja soittaa pelkän bassorummun. Ensimmäisen säkeistön (tahdit 22 ja 23) ja toisen säkeistön (tahdit 31 ja 32) kaksi viimeistä tahtia ovat täsmälleen samanlaiset (Kuvio 3).

3.4 Bridge-osa: Johdatus kitarasooloon

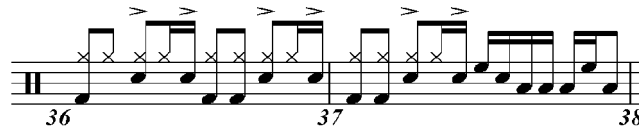


Kuvio 4

Toista säkeistöä seuraa kolmen tahdin *Bridge*-osa (tahdit 33-35), jossa Mitchell soittaa oikealla kädellä ride-symbaalin kupuun neljäsosia muodostaen kellomaisen soundin. Vasen käsi soittaa tahdin toisen ja neljännen neljäsosan, sekä näiden viimeiset kuudestaistaosat saaden taas aikaan eteenpäin vievän vaikutelman ja viitaten säkeistöjen komppiin. Oikean käden soittaessa neljäsosia, bassorumpu ottaa vastuun kahdeksasosasykkeestä ja soittaa tahdin

ensimmäisen ja kolmannen neljäsosan molemmat kahdeksasosat, sekä vielä toisen ja neljännen neljäsosan jälkimmäiset kahdeksasosat.

3.5 *Kitarasoolo: Filli joka toiseen tahtiin*



Kuvio 5

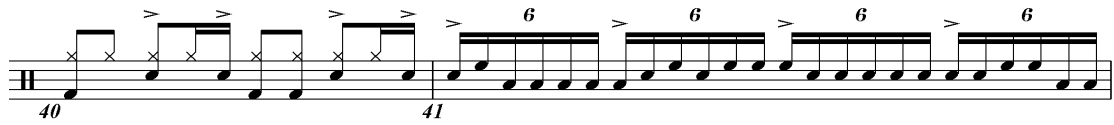
Bridge-osan jälkeen alkaa kahdeksan tahdin *kitarasoolo*. Mitchell siirtyy kompaamaan ride-symbaaliin oikealla kädellä kahdeksasosia ja vasen soittaa jo aiemmin *Bridge*-osassa tutkittua kuviota. Bassorumpu soittaa tahdin ensimmäiselle ja kolmannelle neljäsosalle joko yhden tai kaksi kahdeksasosaa. Koko *soolon* ajan Mitchell fillaa joka toisen tahdin. Ensimmäinen filli, tahdissa 37, edustaa samaa rytmikuviota jota hän käyttää molemmissa *soolo*a edeltävissä säkeistöissä luoden sille jälleen uuden melodian.



Kuvio 6

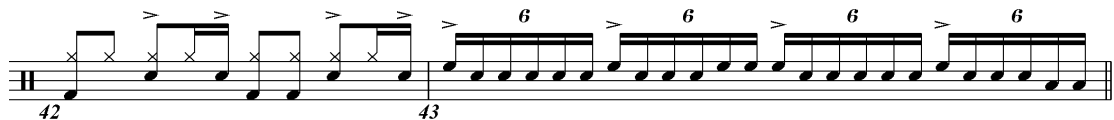
Tahdin 39 filli tuo esiin toisen Mitchellille hyvin ominaisen piirteen, 1/16-sekstolit (tai 1/16-triolit). Filli alkaa tahdin kolmannelta neljäsosalta ja sekstolin ensimmäisen ja kolmannen iskun hän soittaa pikkutomiin antaen vaikutelman kolmimuunteisesta tuplatemposta.

2



Kuvio 7

Seuraava filli (tahti 41) on koko tahdin mittainen ja koostuu jälleen 1/16-sekstoleista. *Kitarasoolon* lähetessä loppua Mitchell siis soittaa enemmän ja lisää jännitettä. Ensimmäiset kuusi iskua luovat laskevan melodian, seuraavat kuusi taas nousevan. Kolmas kuuden sarja pysyy virvelissä, poikkeuksena pikkutomiin soitettu ensimmäinen isku, jolla Mitchell painottaa neljäsosapulssia. Tämä on tyypillistä Mitch Mitchellia hänen soittaessaan 1/16-sekstoleja, neljäsosapulssi painotetaan. Joskus hän lisää vielä bassorummun antamaan lisäpainoa neljäsosille. Viimeiset kuusi iskua muodostavat taas laskevan melodialinjan johdattaen seuraavaan tahtiin ollen täsmälleen samanlainen kuin tahdin 39 (Kuvio 6) loppu.

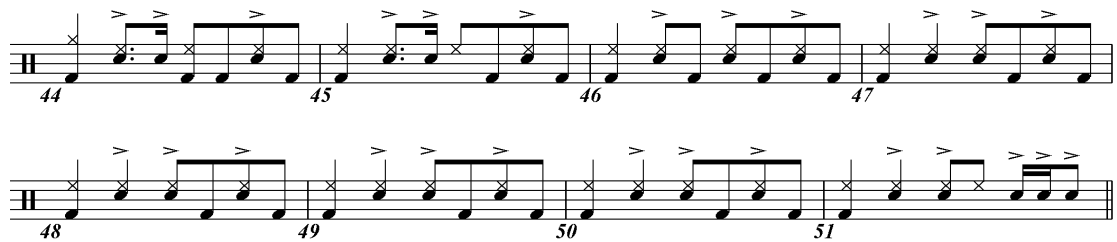


Kuvio 8

Kitarasoolon viimeisessä kahdessa tahdissa Mitchell pitää intensiteettiä yllä soittamalla vielä yhden koko tahdin (tahti 43) mittaisen fillin, joka koostuu 1/16-sekstoleista. Nyt voidaan jakaa tahti keskeltä kahtia ja tarkastella sitä kahtena erillisenä fillinä, joista ensimmäinen muodostaa kysymyksen ja toinen vastauksen. Tai pilkkoa vielä molemmat puoliskot kahteen osaan, joista myös muodostuvat kysymys-vastaus parit. Ensimmäisen tahtipuoliskon ensimmäisen sekstolin Mitchell soittaa virveliin lukuun ottamatta ensimmäistä iskua, jonka hän soittaa pikkutomiin merkiten neljäsosapulssin. Toinen sekstoli alkaa myös pikkutomi-iskulla jatkuen siitä aiempaa teemaa noudattaen virveliin ja palaa kahden viimeisen iskun ajaksi takaisin pikkutomiin. Tahdin jälkimmäisen puoliskon aloittaa samanlainen sekstoli joka aloittaa tahdin, ja nyt viimeinen sekstoli loppuu kahteen lattiatomi-iskuun varioiden näin tahdin toista sekstolia.

Jaettaessa tahtipuoliskot vielä kahteen osaan, saadaan ensimmäisestä ja kolmannelta sekstolista kysymykset, sekä toisesta ja neljännestä niille vastaukset.

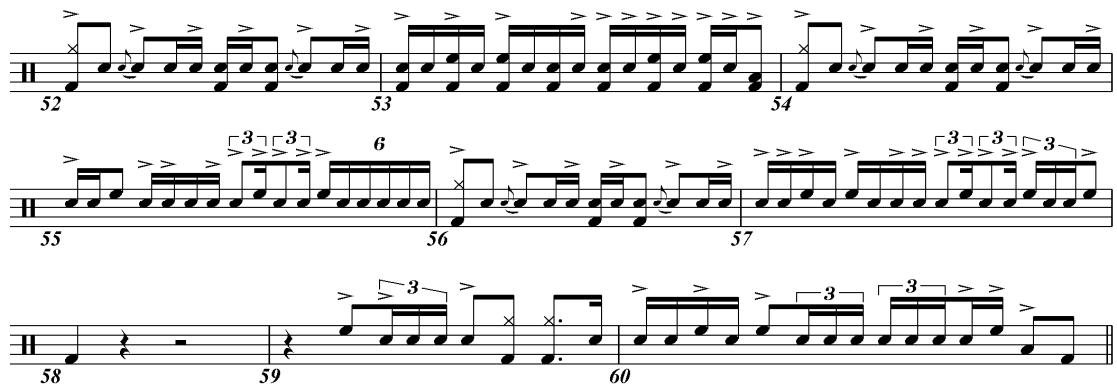
3.6 *Toinen Intro: Variointia ensimmäisestä Introsta*



Kuvio 9

Kitarasooloa seuraa *Intro*, joka on kahdeksan tahdin mittainen. Mitchell siirtyy soittamaan oikealla kädellä hi-hatiin neljäsosia, mutta ensimmäiset kaksi tahtia vasemman käden virvelikuvio on vielä jäänteitä soolon kompista. Bassorumpu ottaa tutun roolin *Intron* toisesta tahdistä (tahti 45) lähtien. Tahdistä 46 lähtien Mitchell soittaa myös vasemmalla kädellä neljäsosia jättäen kuitenkin tällä kertaa jokaisesta tahdistä ensimmäisen neljäsosan soittamatta.

3.7 *Kolmas A-osa*



Kuvio 10

Tahdista 52 alkaa kolmas *A*-osa ja toisin kuin ensimmäisessä *A*-osassa (Kuvio 2, tahdit 11-14), tällä kertaa laulu alkaa heti. Komppi on sama kuin aiemmissa *A*-osissa. Tahdin 53 filli on koko tahdin mittainen 1/16-nuottien sarja vuorokäsin soitettuna. Bassorumpu soittaa tahdin kaikki kahdeksasosat antaen lisäpotkua filliin. Tahdin alkupuoliskolla ainoastaan oikea käsi soittaa aksentteja, joita on kolme kappaletta: ensimmäisen neljäsosan ensimmäinen kahdeksasosa virveliin ja sitten ensimmäisen neljäsosan toinen kahdeksasosa ja toisen neljäsosan ensimmäinen kahdeksasosa molemmat pikkutomiin. Oikean käden isku toisen neljäsosan toisella kahdeksasosalla on soitettu virveliin, mutta sen Mitchell jättää aksentoimatta. Tahdin jälkipuoliskon kolmannen neljäsosan neljä kuudestoistaosanuottia on Mitchell soittaa täsmälleen samoihin rumpuihin kuin ensimmäisen neljäsosan iskut, mutta aksentoi nyt kaikki. Neljännelle neljäsosalle tulee kolme iskua jotka myös ovat kaikki aksentoitu. Tahdin 53 fillin jälkipuolisko muodostaa jälleen muidenkin *A*-osien fillin sisältäville tahdeille [tahdit 12, 14, ja 16 (Kuvio 2), sekä tahdit 18, 25, 27 ja 29 (Kuvio 3)] tutun rytmikuvion ja melodia on taas uusi.

Kuviossa 10 Mitchell kasvattaa kolmannen (viimeisen) *A*-osan intensiivisyyttä entisestään. Tästä seuraava todiste on jo toinen koko tahdin kestävä filli, tahti 55. Ensimmäisen neljäsosan toiselle kahdeksasosalle Mitchell soittaa taas pikkutomin ja palaa toisella neljäsosalla takaisin virveliin aksentoiden ensimmäisen 1/16-iskun painottaen backbeatia, myös viimeinen kuudestoistaosa on aksentoitu ja se johdattaa kolmannen neljäsosan kolmimuunteiseen kuvioon. Kolmimuunteisuus jatkuu vielä viimeisellä neljäsosalla 1/16-sekstolina josta ensimmäisen iskun Mitchell soittaa pikkutomiin painottaen neljäsosapulssia ja loput iskut hän soittaa virveliin.

A-osan viimeisen tahdin pituisen fillin hän soittaa tahtiin 57 ja pohjustaa kompin pysähdystä tahdissa 58. Tahdin 57 ensimmäisen neljäsosan kolme ensimmäistä iskua ovat samat mitkä hän on soittanut tahdeissa 53 ja 55 myös tahtien ensimmäiselle neljäsosalle. Toisella neljäsosalla tahdissa 57, on sama neljän iskun melodia, kuin tahdissa 53 samassa paikassa. Tahdin 57 alkupuolisko on siis melodialtaan samanlainen kuin tahdin 53 alkupuolisko mutta aksentteja on tahdissa 57 enemmän. Loppupuolen tahdista 57 Mitchell soittaa yhtä iskua lukuun ottamatta samanlaisesti kuin tahdin 20 (Kuvio 2), joka on myös kompin

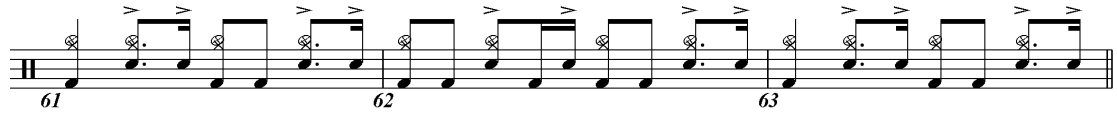
pysähdystä edeltävä tahti. Ainoa poikkeus on viimeisen neljäsosan jälkimmäiselle kahdeksasosalle soitettu pikkutomi.

Komppi pysähtyy tahdin 58 (Kuvio 10) ensimmäiselle neljäsosalle ja tällä kertaa Mitchell päätyy soittamaan pelkän bassorummun sen sijaan, että soittaisi myös iskun crash-symbaaliin, kuten hän tekee tahdissa 21.

Tahdin 59 filli alkaa taas toiselta neljäsosalta mutta suorien 1/16-nuottien sijasta Mitchell aloittaa pikkutomista yhdellä kahdeksasosalla ja jatkaa virveliin soittamalla 1/16-triolin. Tahdin jälkipuoliskossa hän yhtyy muun bändin soittamiin kahdeksasosiin kuten tahdeissa 22 ja 31 sillä erotuksella, että ensimmäinen isku joka on kolmannen neljäsosan ensimmäisellä kahdeksasosalla, soitetaan virveliin.

Seuraavassa tahdissa (tahti 60) muun bändin mukana soitetut iskut Mitchell soittaa samalla tavalla kuin tahdeissa 23 (Kuvio 2) ja 32 (Kuvio 3), mutta soittaa toisen neljäsosan jälkipuoliskolle 1/16-triolin virveliin. Kolmas neljäsosa alkaa myös 1/16-triolilla jatkaen samaa teemaa ja ensimmäinen isku on aksentoitu painottaen neljäsosapulssia. Kolmannen neljäsosan loppupuolisko sisältää kaksi 1/16-iskua joista ensimmäisen Mitchell soittaa virveliin ja toisen pikkutomiin, aloittaen laskevan melodian ja hidastuvan rytmikuvion. Neljännelle neljäsosalle hän soittaa ensimmäiselle kahdeksasosalle lattiatomin ja toiselle bassorummun jatkaen edelliseltä neljäsosalta alkanutta laskevaa melodialinjaa päättäen tahdin rumpusetin matalimmalta soivaan rumpuun. Kahden jälkimmäisen neljäsosan aikana Mitchell siis hidastaa rytmikuvion alkaen 1/16-trioleista jatkaen 1/16-nuotteihin ja siitä kahdeksasosiin (Kuvio 10).

3.8 Toinen Bridge: Johdatus Outroon



Kuvio 11

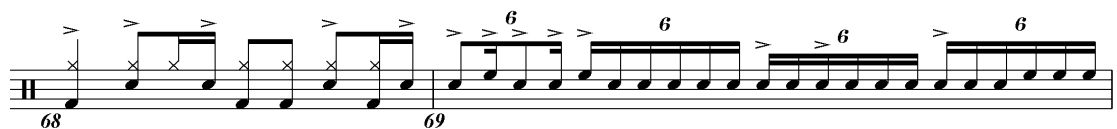
Tahdista 61 alkaa *Outro*-osaa edeltävä kolmen tahdin mittainen *Bridge*-osa, joka on samanlainen kuin ensimmäinen *Bridge* (Kuvio 4, tahdit 33-35).

3.9 Outro



Kuvio 12

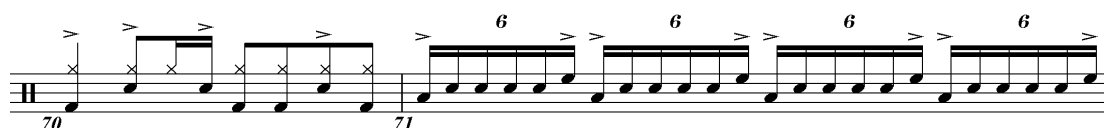
Sävelmän *Outro*-osa alkaa tahdista 64 ja jatkuu loppuun asti. Kitarasoolon tavoin [tahdit 36-43 (Kuviot 5, 6, 7 ja 8)] Mitchell soittaa vuorotellen yhden kokonaisen tahdin komppia ja sitten joko puolen tahdin tai koko tahdin mittaisen fillin. Kaksi ensimmäistä filliä (tahdit 65 ja 67) ovat molemmat puolen tahdin mittaisia ja toistavat kaikista *A-osista* tuttua rytmikuviota ollen melodialtaan erilaisia verrattuna aikaisempiin (Kuvio 12).



Kuvio 13

Seuraava filli (tahti 69) on jo koko tahdin mittainen ja sisältää kysymys-vastaus asettelun. Filli alkaa neljällä kolmimuunteisella kuudestoistaosaaiskulla joista

toinen isku on soitettu pikkutomiin ja muut virveliin. Kuvio on siis sama jonka Mitchell on soittanut sävelmässä jo kolme kertaa aiemmin [tahdit 20 (Kuvio 2), 55 ja 57 (Kuvio 10)] ja on merkillepantavaa, että joka kerta tätä kuviota seuraa 1/16-trioli tai 1/16-sekstoli, jonka ensimmäinen isku on soitettu pikkutomiin ja sitä seuraavat iskut virveliin. Voidaan myös huomioida, että kolmimuunteista 1/16-kuviota edeltää edellisen neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosalle soitettu aksentoitu virveli. Näin tapahtuu tälläkin kertaa, edellisen tahdin (tahti 68) komppi päättyy neljännen neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosalle soitettuun aksentoituun virveliin. Tällä Mitchell saa aikaan sen, että fillin käynnistyessä tahdin alusta, kuulija on jo virittäytynyt samanlaiseen tunnelmaan minkä fillin ensimmäisen neljäsosan kuvio luo. Tahdin 69 toiselle neljäsosalle hän soittaa 1/16-sekstolin soittaen ensimmäisen iskun pikkutomiin ja loput virveliin. Nämä kaksi ensimmäistä neljäsosaa, eli tahdin alkupuolisko, muodostavat kysymyksen. Kolmas neljäsosa muodostuu myöskin 1/16-sekstoleista. Nyt Mitchell soittaa kaikki iskut virveliin ja painottaa ensimmäistä ja kolmatta iskua viitaten tahdin ensimmäisen neljäsosan rytmiin. Voidaankin todeta, että sekä kysymys- että vastausosien alkupuoliskot ovat aksentoinneiltaan aktiivisempia. Neljännen neljäsosan 1/16-sekstolikuviota Mitchell värittää soittamalla kolme viimeistä iskua pikkutomiin.



Kuvio 14

Seuraavat kaksi tahtia (tahdit 70 ja 71) Mitch Mitchell jatkaa samalla tavalla kuin kaksi aiempaa, ensin tahti komppia ja sitten tahdin mittainen filli. Tahdin 71 filli koostuu 1/16-sekstoleista ja sama kuuden iskun melodia toistuu jokaisella neljäsosalla. Ensimmäisen iskun Mitchell soittaa lattiatomiin, seuraavat neljä virveliin ja viimeisen pikkutomiin. Lattiatomi-iskut, jotka osoittavat neljäsosapulssin, on aksentoitu kuten myös sarjojen viimeiset iskut pikkutomiin. Viimeisenä olevat pikkutomi-iskut luovat eteenpäinvievän tunnelman. Fillin käsijärjestys jokaisella sekstolilla voi olla seuraavanlainen (o= oikea ja v= vasen):ovvoov.



Kuvio 15

Tahdissa 72 komppi jatkuu ja jälleen neljännen neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosalle Mitchell soittaa aksentoidun virvelin pohjustaen seuraavasta tahdistä alkavaa filliä. Tahdin 73 ensimmäinen neljäsosa viittaa taas tahdeissa 20 (Kuvio 2), 55 ja 57 (Kuvio 10) esiintyvään kuvioon, mutta nyt kolmimuunteisten kuudestoistaosien väliin jäävän tyhjän tilan hän täyttää virveliskuilla. Yhtäläisyydet jatkuvat seuraavalla neljäsosalla kun Mitchell soittaa tutun 1/16-sekstolin, jonka ensimmäinen isku on aksentoitu pikkutomi. Tämäkin tahti muodostaa kysymys-vastaus-asetelman. Tahdin kolmannelle neljäsosalle tulee uusi 1/16-sekstoli jonka ensimmäinen ja kolmas isku on soitettu pikkutomiin. Nämä kaksi iskua viittaavat jälleen kerran tahdin ensimmäiselle neljäsosalle soitettun sekstolin ensimmäiseen ja kolmanteen iskuun. Kuviossa 15 viimeiselle neljäsosalle Mitchell soittaa vielä yhden 1/16-sekstolin jossa on laskeva melodialinja.

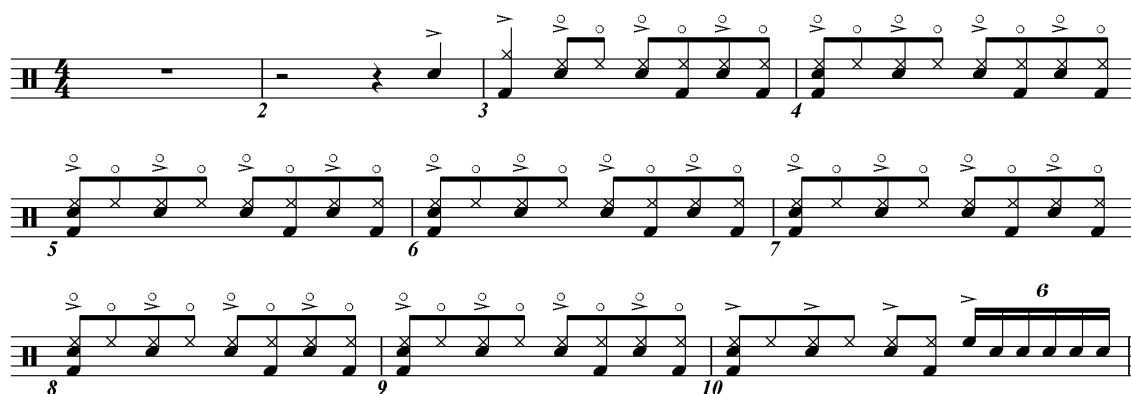
Sävelmä jatkuu vielä näiden tahtien jälkeen mutta äänen häivytyksen takia on vaikea kuulla mitä seuraavaksi tapahtuu (Kuvio 15).

4 ANALYYSI PURPLE HAZE -SÄVELMÄN WOODSTOCK-VERSIONSTA

Selvitys analyysistä

Purple Haze -sävelmän Woodstock -version analyysissä käytän samaa menetelmää kuin studioversion analyysissä. Ensin tulee nuottikuvio ja sen jälkeen analyysi siinä esiintyvistä tahdeista. Myös tässä sävelmän eri osat (Introt, A-osat, Bridge-osat ja kitarasoolot) on tekstissä kursivoitu.

4.1 *Intro*



Kuvio 16

Sävelmä alkaa kahden tahdin kitaraintrolla samalla tavalla kuin levyversiokin. Tahdissa 2 Mitchell tulee mukaan soittaen neljännelle neljäsosalle yhden virveli-iskun. Komppi lähtee tahdista 3 Mitchellin soittaessa ensimmäiselle neljäsosalle bassorummun ja crash-symbaalin. Tästä lähtien hän soittaa oikealla kädellä hi-hatiin kahdeksasosia. Hi-hat on koko *intron* ajan auki.

Komppi on sama hidastettu Motown-henkinen komppi kuin levyversiossakin. Vasen käsi soittaa virveliä neljäsosia ja bassorumpu tahdin ensimmäiselle neljäsosalle ja kolmannen ja neljännen jälkimmäisille kahdeksasosille. *Introa* jatkuu kokonaisuudessaan kymmenen tahtia joista rummut ovat mukana kahdeksan tahtia. *Intron* viimeiseen tahtiin (tahti 10) neljännelle neljäsosalle

Mitchell soittaa 1/16-sekstolin jonka ensimmäisen iskun hän soittaa pikkutomiin ja muut virveliin.

4.2 Ensimmäinen A-osa



Kuvio 17

Sävelmän A-osassa ensimmäiset neljä tahtia tulevat ilman laulua mutta rumpukomppi on tässäkin sama. Komppi on kahden tahdin mittainen toistuva patterni, jossa ensimmäinen tahti alkaa crash-symbaalin sekä bassorummun iskulla ja toinen tahti päättyy filliin. Bassorummun rytmikuvio on pääosin kokoajan sama, yksi isku ensimmäisen tahdin ensimmäiselle neljäsosalle, kaksi kahdeksasosaista kolmannelle neljäsosalle sekä yksi neljäsosaisku tai kaksi kahdeksasosaista toisen tahdin ensimmäiselle neljäsosalle.

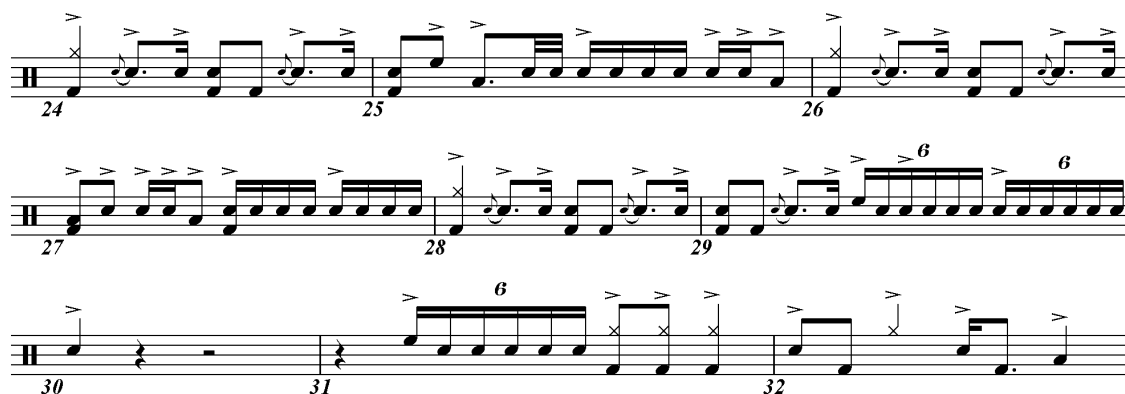
Molemmat kädet soittavat virveliin. Oikeassa kädessä on pääosin kokoajan neljäsosapulssi, poikkeuksena fillit. Vasen käsi painottaa tahtien toista ja neljättä neljäsosaa luoden oikean käden kanssa flam-iskun. Lisäksi vasen käsi soittaa toisen ja neljännen neljäsosan viimeisen kuudestoistaosan antaen eteenpäin vievän vaikutelman.

Tahdeissa 12, 16 ja 18 esiintyvät kolmannelta neljäsosalta alkavat fillit ovat rytmikuvioiltaan samanlaiset ja ne kaikki päättyvät lattiatomiin. Myös jäljelle jääneet fillit tahdeissa 14 ja 20 päättyvät niin ikään lattiatomiin. Tahdin 20 filli

pohjustaa koko bändin kompin pysähdystä tahdin 21 alkuun. Mitchell soittaa tahdin 20 neljännen neljäsosan jälkimmäiselle kahdeksasosalle 1/16-triolin jossa on laskeva melodia. Ensimmäinen isku tulee virveliin, seuraava pikkutomiin ja kolmas isku lattiatormiin. Seuraavan tahdin ensimmäiselle neljäsosalle Mitchell soittaa bassorummun, joka päättää edelliseltä tahdilta alkaneen laskevan linjan. Tässä kohtaa myös kitara ja basso pysähtyvät. Tahdeissa 22 ja 23 kitara ja basso soittavat kolme kertaa kolmen iskun sarjan: tahdissa 22 iskut tulevat kolmannen neljäsosan molemmille kahdeksasosille ja neljännelle neljäsosalle, tahdissa 23 ensimmäisen neljäsosan molemmille kahdeksasosille ja toiselle neljäsosalle sekä kolmannen neljäsosan molemmille kahdeksasosille ja neljännelle neljäsosalle.

Tahdissa 22 Mitchell valmistaa bändin iskuihin soittamalla tahdin toiselle neljäsosalle 1/16-triolin jonka ensimmäisen iskun hän soittaa pikkutomiin ja loput virveliin. Tämän tahdin bändille yhteisissä iskuissa Mitchell soittaa yhtä aikaa crash-symbaalia ja bassorumpua. Seuraavassa tahdissa (tahti 23) hän käyttää bassorumpu-crash-symbaali-yhdistelmää ainoastaan tahdin toiselle neljäsosalle tulevalla bändille yhteisellä iskulla. Tahdin ensimmäisen yhteisen iskun hän soittaa virveliin ja toisen pikkutomiin. Näiden iskujen väliin, ensimmäisen neljäsosan toiselle kuudestoistaosalle, Mitchell soittaa toisen virvelin tehden ensimmäisen neljäsosan kuviosta fillin joka valmistaa tahdin toiselle neljäsosalle tulevaa pidempää iskua. Tahdin toisen yhteisen kolmen iskun sarjan ensimmäisen iskun Mitchell soittaa virveliin ja toisen ja kolmannen pikkutomiin. Näiden iskujen välit hän täyttää virveli-iskuilla. Viimeisen bändille yhteisen iskun jälkeen tahdin 23 neljännen neljäsosan kahdelle viimeiselle kuudestoistaosalle hän soittaa lattiatormi-iskut. Fillin melodialinja on jälleen laskeva (Kuvio 17).

4.3 Toinen A-osa

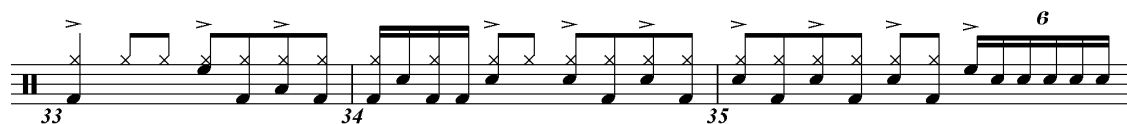


Kuvio 18

Sävelmän toinen A-osa alkaa tahdistä 24 ja Mitchellin komppi ja fillit ovat ensimmäisen A-osan kaltaiset. Ensimmäinen 1/16-sekstoleita sisältävä filli kuullaan tahdissa 29 joka valmistaa tahdissa 30 tapahtuvaa koko bändin pysähdystä. Filli alkaa tahdin kolmannelta neljäsosalta ja 1/16-sekstolin ensimmäinen ja kolmas isku on aksentoitu. Ensimmäisen iskun Mitchell soittaa pikkutomiin ja loput virveliin. Neljännelle neljäsosalle tulee myös 1/16-sekstoli, mutta tästä vain ensimmäinen isku on aksentoitu ja kaikki on soitettu virveliin. Molemmissa sekstoleissa neljäsosapulssi on siis huomioitu. Seuraavan tahdin (tahti 30) pysähdyksen hän ratkaisee soittamalla tällä kertaa virveliin, joka onkin luonnollinen jatke edellisen tahdin fillille. Kitara ja basso soittavat taas kolme kertaa kolmen iskun sarjat tahteihin 31 ja 32. Ensimmäisen sarjan hän valmistelelee soittamalla tahdin (tahti 31) toiselle neljäsosalle 1/16-sekstolin, josta ensimmäisen iskun hän soittaa pikkutomiin ja loput virveliin. Tässä tahdissa bändin yhteisissä iskuissa hän soittaa taas bassorumpuun ja crash-symbaaliin. Seuraavan tahdin (tahti 32) ensimmäisen iskun Mitchell soittaa virveliin ja toisen bassorumpuun. Kolmannen iskun, joka tulee tahdin toiselle neljäsosalle, hän soittaa pelkästään crash-symbaaliin mikä kuulostaa hieman yksinäiseltä ilman bassorumpua. Tahdin 32 kolmannelta neljäsosalta alkavan viimeisen kolmen iskun sarjan ensimmäisen iskun Mitchell soittaa taas virveliin. Virveli-iskua seuraa taas bassorumpu, mutta nyt jo seuraavalla kuudestoistaosalla. Nyt Mitchell ei tue muuta bändiä mutta viimeinen isku, joka on soitettu lattiatomiin,

tulee yhtä aikaa kitaran ja basson kanssa.

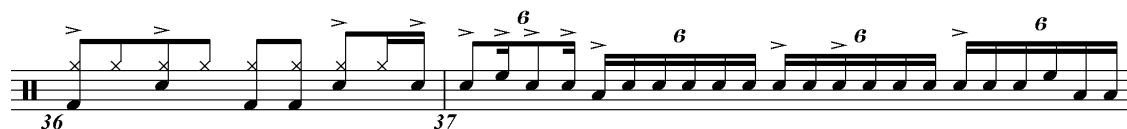
4.4 *Bridge: Nostatus kitarasooloon*



Kuvio 19

Toisen *A-osan* jälkeen alkaa *Bridge*, joka on kolmen tahdin mittainen (tahdit 33-35). Mitchell kasvattaa intensiteettiä alusta loppuun. Ensimmäiseen tahtiin hän soittaa kolmannelle ja neljännelle neljäsosalle virveliä matalammalta soivat pikkutomin ja lattiatorin, sekä näiden heikoille kahdeksasosille bassorummun. Toiseen tahtiin ensimmäiselle neljäsosalle tulee virvelin ja bassorummun muodostama "paradiddle" -kuvio. Tahdin kolmannelta neljäsosalta alkaa virvelin ja bassorummun vuoropuhelu, jossa virveli soittaa neljäsosat ja bassorumpu niiden heikot kahdeksasosat. Komppi jatkuu seuraavan tahdin (tahti 35) kolmannelle neljäsosalle asti, viimeiselle neljäsosalle Mitchell soittaa tutun 1/16-sekstolin jossa ensimmäinen isku on soitettu pikkutomiin ja loput virveliin.

4.5 *Kitarasoolo: Kahden tahdin mittainen toistuva komppi/filli -vuorottelu kitarasoolon alla*



Kuvio 20

Tahdistä 36 alkaa *kitarasoolo* joka kestää 24 tahtia. Koko *soolon* ajan Mitchellillä toistuu sama kuvio: ensin tahti komppia ja sitten tahdin mittainen filli.

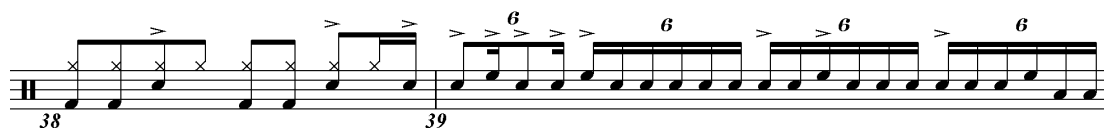
Tarkastelen Mitch Mitchellin komppausta *kitarasoolon* taustalla kahden tahdin jaksoissa. Tahdissa 36 hän komppaa oikealla kädellä ride-symbaaliin, vasen

käsi soittaa toiselle neljäsosalle ja neljännen neljäsosan ensimmäiselle ja neljännelle kuudestoistaosalle. Viimeinen virveli-isku johdattaa seuraavan tahdin filliin. Bassorumpu tulee ensimmäiselle neljäsosalle ja kolmannen molemmille kahdeksasosille.

Tahdin 37 filli alkaa kuviolla, jonka Mitchell soittaa studioversiossa neljä kertaa ja tässä versiossa yhteensä kolme kertaa. Kuvio koostuu neljästä kolmimuunteisesta kuudestoistaosasta joista ensimmäinen, kolmas ja neljäs isku on soitettu virveliin ja toinen pikkutomiin. Joka kerta Mitchellin soittaessa tämän kuvion, siinä esiintyy kaksi muuttumatonta vakiota:

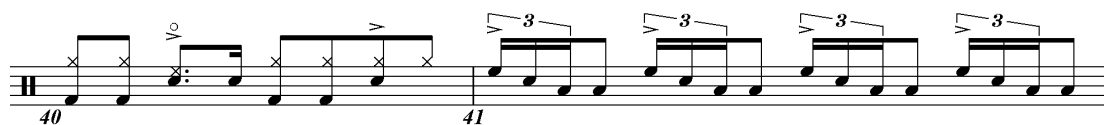
- kuviota edeltää virveli-isku, joka on soitettu edeltävän neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosalle
- kuvion jälkeiselle neljäsosalle Mitchell soittaa 1/16-sekstolin, joka alkaa yhdellä iskulla joko pikkutomiin tai lattiatomiin ja jatkuu siitä virveli-iskuilla.

Nyt Mitchell soittaa toiselle neljäsosalle tulevan 1/16-sekstolin ensimmäisen iskun lattiatomiin. Tahdin molemmille loppupuolen neljäsosille tulee myös 1/16-sekstolit. Näistä ensimmäisen sekstolin hän soittaa kokonaisuudessaan virveliin aksentoiden ensimmäisen ja kolmannen iskun, sekä jälkimmäiseen sekstoliin laskevan melodiakuvion virvelin ja pikkutomin kautta lattiatomiin. Kaikkien kolmen sekstolin ensimmäiset iskut on aksentoitu ja näin ollen neljäsosapulssi tulee vahvasti esiin (Kuvio 20).



Kuvio 21

Tahti 39 on rytmikuvioltaan samanlainen kuin tahti 37 (Kuvio 20), mutta melodia kahden iskun osalta eri. Ensimmäinen sekstoli alkaa nyt pikkutomista ja toisen sekstolin kolmannen iskun Mitchell soittaa aksentoiden pikkutomiin. Kolmannella neljäsosalla olevan sekstolin kaksi aksenttia viittaavat ensimmäisen neljäsosan rytmiin. Tahdin viimeinen sekstoli on samanlainen kuin vastaava tahdissa 37.



Kuvio 22

Tahdissa 40 Mitchell soittaa yllättäen toisella neljäsosalla olevan virvelin kanssa yhtä aikaa yhden iskun avonaiseen hi-hatiin, joka korostaa toista neljäsosaa ja antaa väriä komppiin. Tahdin 41 filli koostuu neljästä identtisestä vuorokäsin soitetusta 1/16-triolista. Filli korostaa neljäsosapulssia.



Kuvio 23

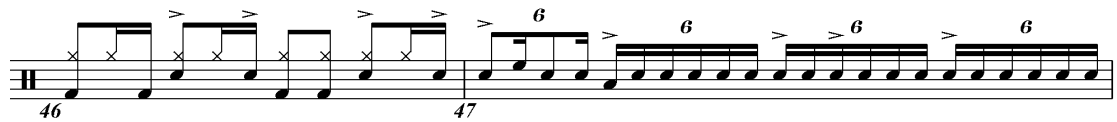
Tahdin 42 kolmannen neljäsosan toiselle kahdeksasosalle Mitchell soittaa virveliin "ghost"-nuotin, joka täydentää hyvin komppia. Neljännen neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosalle hän soittaa kaksi 1/32-nuottia. Nämä kaksi iskua pohjustavat seuraavan tahdin filliä. Tahdin 43 fillissä esiintyy kolmen kuudestoistaosan muodostama sekvenssi. Erilaiset kolmen sekvenssit ovat erittäin olennainen osa Mitch Mitchellin tyyliä! Tässä sekvenssissä ensimmäinen 1/16-isku soitetaan bassorumpuun ja crash-/ride-symbaaliin, toinen kuudestoistaosa jätetään tyhjäksi ja kolmannelle tulee virveli. Sekvenssi toistuu viisi kertaa ja sen jälkeen Mitchellille jää tilaa soittaa vielä yksi 1/16-isku, jonka hän soittaa johdonmukaisesti virveliin.



Kuvio 24

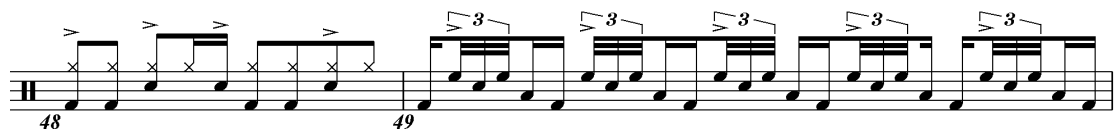
Tahdissa 44 Mitchell lisää intensiivisyyttä soittamalla virvelin toiselle,

kolmannelle ja neljännelle neljäsosalle sekä bassorumpuiskut toisen neljäsosan kahdelle jälkimmäiselle kuudestoistaosalle ja kolmannen neljäsosan kahdelle jälkimmäiselle kuudestoistaosalle. Seuraavan tahdin (tahti 45) filli muodostuu samasta kolmen 1/16-nuotin sekvenssistä kuin tahdin 43 (Kuvio 23) filli. Tälläkin kertaa bassorumpu ja crash-symbaali aloittavat, mutta nyt Mitchell soittaaakin jo heti seuraavalle 1/16:lle virvelin ja molemmat virveli-iskut tulevat hieman hiljempaa kuin tahdin 43 iskut. Sekvenssi toistuu tahdissa neljä kertaa ja sitten hän rauhoittaa soittoaan tahdin loppua kohden soitattamalla neljännelle neljäsosalle bassorummun ja crash-symbaalin ja tahdin viimeiselle kahdeksasosalle virvelin (kuvio 24).



Kuvio 25

Tahdin 47 filli on rytmikuvioltaan jälleen sama kuin tahdeissa 37 (Kuvio 20) ja 39 (Kuvio 21). Ensimmäisellä neljäsosalla olevia kolmimuunteisia 1/16-iskuja edeltää tuttuun tyyliin edellisen neljäsosan viimeiselle 1/16:lle soitettu virveli. Aikaisemmin todettu sääntö pätee myös kuviota seuraavalla neljäsosalla, siitä alkaa 1/16-sekstoli, jonka ensimmäinen isku on soitettu lattiatomiin ja seuraavat virveliin. Mitchell painottaa tahdin neljäsosapulssia ja hänelle tyypilliseen tapaan soittaa enemmän aksentteja tahdin molempia puoliskoja aloittaville neljäsosille (ensimmäinen ja kolmas neljäsosa). Tahtien 37 ja 39 jälkipuolen 1/16-sekstoleihin Mitchell soittaa myös tomeihin mutta käyttää nyt pelkkää virveliä.



Kuvio 26

Tahdissa 49 Mitch Mitchell käyttää uutta kolmen 1/16-nuotin mittaista sekvenssiä jossa ensimmäinen isku tulee bassorummulle, toisena tulee 1/32-trioli, jonka ensimmäinen ja kolmas isku tulee pikkutomiin ja toinen virveliin,

triolin käsijärjestys on vasen-oikea-vasen. Kolmannelle 1/16:lle oikea käsi soittaa lattiatomi-iskun. Bassorummun rytmikuvio on siis sama kuin tahdeissa 43 (Kuvio 23) ja 45 (Kuvio 24) lukuun ottamatta tahdin 49 viimeistä bassorumpua, jonka hän jättää kahdessa aikaisemmassa soittamatta.



Kuvio 27

Tahdin 51 filli koostuu kokonaisuudessaan 1/16-sekstoleista. Kolmen ensimmäisen neljäsosan sekstolit muodostavat kaksi kappaletta kolmen kahdeksasosan mittaista rytmikuviota joiden syke muodostuu kolmimuunteisista 1/16-iskuista. Mitchell ottaa siis käyttöön uuden kolmen sekvenssin. Tutkimani videomateriaalin perusteella Mitchellin käsijärjestys on seuraava (o= oikea, v= vasen, isommalla kirjoitetut kuvaavat aksentteja):

OvOvvO VovOvO vvOVov OvOvv

Viimeinen sekstoli ei siis kuulu enää sekvenssiin, vaan tässä kohtaa Mitchell päättyy taas aksentoiduilla nuoteilla laskevaan melodiaan ja painottaa kahdeksasosapulssia, joka viittaa aiempaa sekvenssiä paremmin kompin poljentoon. Tämä filli kuvastaa erinomaisesti Mitch Mitchellin jazziin pohjaavaa ajattelutapaa.



Kuvio 28

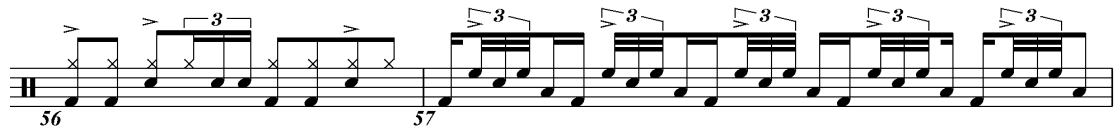
Tahdissa 52 Mitchell soittaa toisen neljäsosan virveli-iskun kanssa yhtä aikaa avonaiseen hi-hatiin, joka antaa väriä komppiin. Toisaalta isku voidaan jopa mieltää edellisen tahdin fillin päätösiskuksi. Seuraavan tahdin (tahti 53) aikana hän esittelee taas uuden kolmen kahdeksasosan mittaisen kuvion, joka esiintyy tahdissa kaksi kertaa. Molemmilla kerroilla kuvion aloittaa virveli ja ennen viimeistä kuvion päättävää virvelin flam-iskua edeltää yksi tai kaksi

bassorumpuiskua. Viimeinen neljäsosa jää ylimääräiseksi ja tähän hän soittaa 1/16-iskut virveliin pitäen fillin yleisen poljennon yllä.



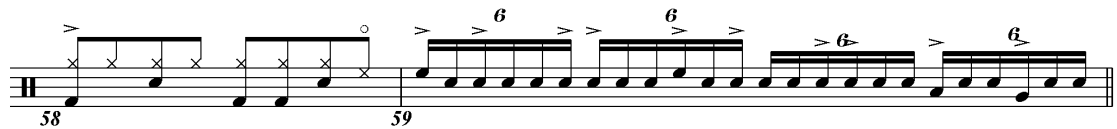
Kuvio 29

Tahdin 55 filli perustuu jälleen kolmen sekvenssiin, joka on kolmen 1/16-nuotin mittainen. Käsijärjestys sekvenssissä on seuraava: oikea käsi, vasen käsi ja bassorumpu. Molemmat kädet soittavat ensin virveliin ja bassorummun jälkeen oikea soittaa pikkutomiin ikään kuin antaen osviittaa tulevasta ja vasen pysyttelee vielä virvelissä. Toisen bassorummun jälkeen molemmat kädet soittavat vielä kerran virveliin ja siirtyvät sitten pikkutomiin. Pikkutomien jälkeen Mitchell soittaa vielä yhden bassorummun, joka päättää neljännen sekvenssin. Viides sekvenssi lähtee käyntiin oikean käden iskulla lattiatomiin jota seuraa vasemman pikkutomi. Tässä kohtaa olisi viidennen bassorummun paikka mutta tilalle tulee vielä yksi pikkutomi-isku, sekin vasemmalla kädellä. Jos tarkastellaan viimeistä bassorumpu-iskua ja sitä seuraavia iskuja, voidaan todeta, että Mitchellille tyypilliseen tapaan lopettaa filli laskevaan melodiaan, se onkin nyt nouseva.



Kuvio 30

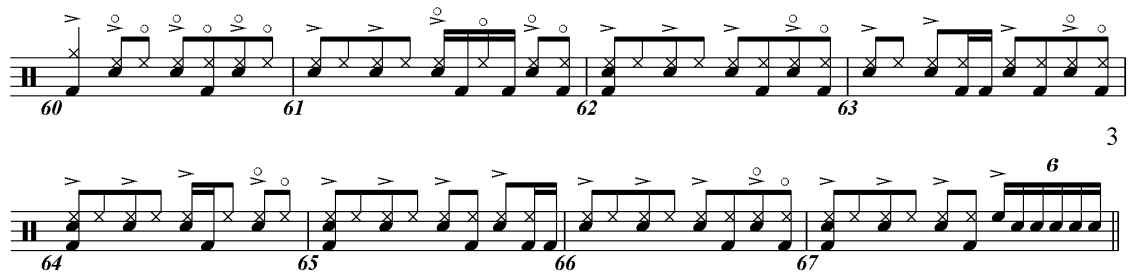
Tahdissa 56 Mitchell tuo esille jazzmaista näkemystään soittamalla toisen neljäsojan jälkimmäiselle kahdeksasosalle 1/16-triolin, jonka ensimmäisen iskun soittaa oikea käsi ride-symbaaliin kuuluen luonnollisena osana oikean käden komppausta. Kaksi jälkimmäistä iskua soittaa vasen käsi virveliin. Tahdin 57 filli on samanlainen kuin tahdissa 49 (Kuvio 26) lukuun ottamatta viimeisen neljäsojan viimeiseltä kuudestoistaosalta puuttuvaa bassorumpua.



Kuvio 31

Komppi tahdissa 58 ei poikkea yleisestä estetiikasta, mutta viimeiselle kahdeksasosalle Mitchell soittaa vasemmalla kädellä iskun avonaiseen hi-hatiin kuin johdatellen seuraavan tahdin filliin. Samaan aikaa oikea käsi jättää viimeisen kahdeksasosan ride-symbaaliin soittamatta ja siirtyy kohti virveliä aloittaakseen seuraavassa tahdissa siitä. Tahdin 59 filli on samanlainen kuin tahdissa 51 mutta ensimmäisen sekstolin ensimmäinen isku tulee pikkutomiin ja viimeisen neljäsosan sekstolissa hän soittaa ensimmäisen iskun lattiatomiin ja neljännen iskun isompaan lattiatomiin, jota hän käyttää sävelmässä tämän ainoan kerran. Tämä filli lopettaa *kitarasoolon*.

4.6 Toinen Intro: Mitchell varioi bassorummulla komppia



Kuvio 32

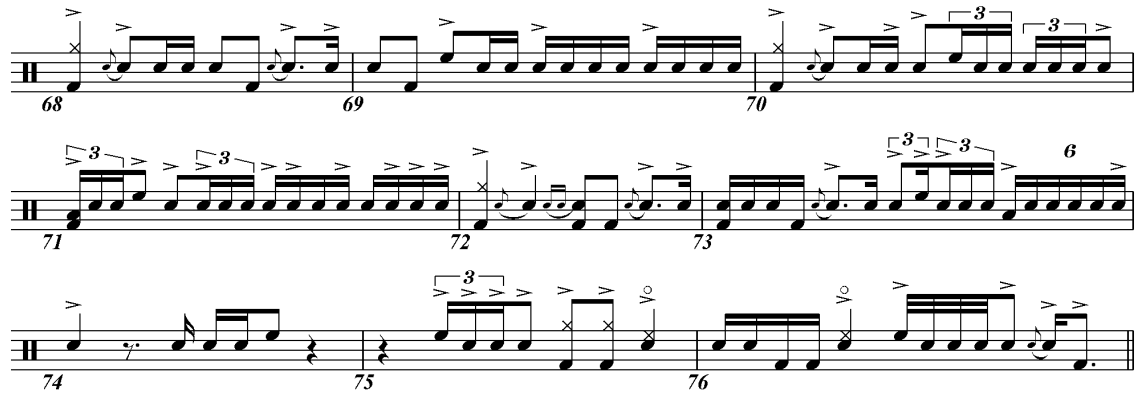
Kitarasoolon [tahdit 36-59 (Kuviot 20-31)] jälkeen alkaa kahdeksan tahdin *Intro* (tahdit 60-67), jossa Mitchell palaa soittamaan oikealla kädellä hi-hatia. Ensimmäisessä tahdissa hi-hat on kokoajan auki ja bassorumpu jättää normaalista *Intron* kompista poiketen neljännen neljäsosan jälkimmäisen kahdeksasosan soittamatta. Myöskään vasen käsi ei tavanomaisuudesta poiketen soita tahdin ensimmäiselle neljäsosalle johtuen edellisen tahdin loppuun soitetuista 1/16-sekstoli-iskuista, jolloin sille tulisi kolme iskua peräkkäin, joista viimeinen pitäisi olla aksentoitu ja näin ollen se olisi tässä tempossa vaikea toteuttaa. Seuraavassa tahdissa (tahti 61) bassorumpu jää

ensimmäiseltä neljäsosalta pois, mutta tulee kolmannen neljäsosan toiselle ja neljännelle 1/16:lle sekä viimeiselle 1/8:lle. Hi-hat on kiinni tahdin alkupuoliskon ja auki jälkimmäisen.

Tahti 62 on lähimpänä ensimmäisen *Intron* [tahdit 3-10 (Kuvio 16)] komppia mutta hi-hat on kiinni ensimmäiset kolme neljäsosaa. Tahdissa 63 bassorumpu jää taas ensimmäiseltä neljäsosalta pois, mutta tulee toisen neljäsosan kahdelle jälkimmäiselle 1/16:lle ja tahdin jälkipuolelle tavanomaisiin paikkoihin. *Intron* neljän ensimmäisen tahdin jälkeen voidaan huomata kompin olevan kahden tahdin mittainen jossa tahtiparin ensimmäinen muistuttaa enemmän ensimmäisen *Intron* komppia ja jälkimmäisessä bassorumpu "fillaa" ja ottaa erivapauksia. Voidaan myös huomata, että kaksi ensimmäistä tahtia (tahdit 60 ja 61) toimii kysymyksenä ja kaksi seuraavaa (tahdit 62 ja 63) näille vastauksena.

Kuvion 32 tahdissa 64 bassorumpu jää viimeiseltä 1/8:lta pois ja kolmannen neljäsosan jälkimmäisen 1/8:n sijaan tuuleekin jo saman neljäsosan toiselle 1/16:lle. Hi-hat aukeaa vasta viimeisen neljäsosan kahdeksasosille kuten tahdeissa 62 ja 63. Seuraavassa tahdissa (tahti 65) hi-hat pysyy kokoajan kiinni ja bassorummulle tulee ylimääräinen isku tahdin viimeiselle 1/16:lle. Tahti 66 on samanlainen kuin tahti 62. *Intron* viimeisessä tahdissa Mitchell pitää edellisessä tahdissa avaamaansa hi-hatin auki heti alusta pitäen nostaen jännitettä osan loppua kohden. Bassorumpu ehtii tulla tavanomaisiin paikkoihinsa ensimmäiselle neljäsosalle ja kolmannen jälkimmäiselle 1/8:lle mutta viimeiselle neljäsosalle Mitchell soittaa 1/16-sekstolin, joka alkaa pikkutomi-iskulla ja jatkuu virveliin. Filli on sama kuin ensimmäisessä *Introssa* vastaavassa paikassa.

4.7 Kolmas A-osa: Mitchell komppaa vapaammin



Kuvio 33

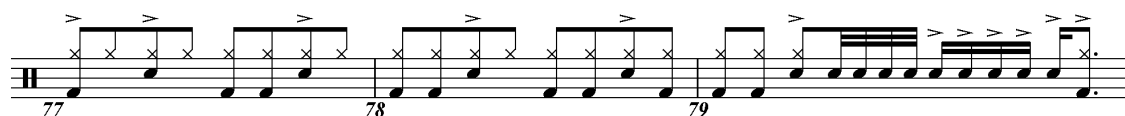
Kolmas A-osa alkaa tahdistä 68 ja Mitchell siirtyy soittamaan molemmilla käsillä virveliä, kuten aiemmissakin A-osissa. Tahdin 69 jälkipuoliskon filli muodostuu kuudestoistaosista, jotka hän soittaa virveliin painottaen neljäsosapulssia. Tahdin 70 puolivälistä hän aloittaa fillin joka kestää aina seuraavan tahdin (tahti 71) loppuun asti. Tämä on ainoa kerta koko sävelmässä, jolloin hän soittaa yli tahdin mittaisen fillin.

Tahtiin 73 Mitchell soittaa puolivälistä alkavan fillin, joka pohjustaa tahdissa 74 tulevaa kompin pysähdystä. Filli alkaa siis tahdin 73 kolmannelta neljäsosalta ja sekä melodia, että rytmikuvio on lähestulkoon sama kuin tahdeissa 37 (Kuvio 20), 39 (Kuvio 21) ja 47 (Kuvio 25) alkavilla filleillä. Poikkeuksena on kolmannen neljäsosan jälkimmäiselle 1/8:lle soitettu 1/16-trioli. Viimeiselle neljäsosalle tulee totutusti 1/16-sekstoli, joka alkaa tällä kertaa lattiatomista.

Kuviossa 33 komppi pysähtyy tahdissa 74 ja Mitchell pysäyttää sen virveliin, joka on luonnollinen jatke edellisen tahdin fillille. Toisen neljäsosan viimeiseltä 1/16:lta alkaa neljän kuudestoistaosan sarja, joista kolme ensimmäistä iskua hän soittaa virveliin. Sarja päättyy pikkutomiin kolmannen neljäsosan jälkimmäiselle kahdeksasosalle. Kitara soittaa saman rytmikuvion. Mainittakoon vielä, että kyseistä kuviota ei esiinny studioversiossa, eli se on myöhemmin mukaan tullut pieni lisä. Koko bändin yhteiset iskut alkavat tahdin 75 puolivälistä

ja Mitchell pohjustaa niitä samanlaisella fillillä kuin tahdissa 22 (Kuvio 17). Myös tällä kertaa hän orkestroi iskut eri tavalla rumpusettiin. Tahdin 75 viimeiselle neljäsosalle tulee nyt bassorummun ja crash-symbaalin sijaan virveli ja avonainen hi-hat. Seuraavassa tahdissa (tahti 76) ensimmäisen yhteisen iskun hän soittaa virveliin ja täyttää tyhjän tilan toisella iskulla samaan rumpuun ennen seuraavaa yhteistä iskua. Toisen iskun Mitchell soittaa bassorumpuun ja edellisen tavoin täyttää tyhjän tilan samalla rummulla ennen kolmatta iskua. Kolmannen hän soittaa edellisen tahdin tavoin taas virveliin ja avonaiseen hi-hatiin. Kolmas bändin yhteinen kolmen 1/8-iskun sarja alkaa tahdin 76 kolmannelta neljäsosalta, jonka Mitchell aloittaa neljällä 1/32-iskulla joista ensimmäisen hän soittaa pikkutomiin ja seuraavat virveliin. Toisen yhteisen 1/8-iskun hän soittaa edelleen virveliin, kuten myös viimeisen, joka tulee neljännelle neljäsosalle ja on molemmin käsin soitettu flam-isku. Tätä iskua seuraa bassorumpu, joka tulee heti seuraavalle kuudestoistaosalle ja antaa fillille pysähtyvän vaikutelman.

4.8 *Toinen Bridge: Nostatus toiseen kitarasooloon*



Kuvio 34

Tahdistä 77 alkaa sävelmän toinen *Bridge*-osa. Tahdin 78 viimeiselle 1/8:lle Mitchell soittaa vasemmalla kädellä avonaiseen hi-hatiin johdatellen osan viimeiseen tahtiin. Tahdissa 79 hän aloittaa toisen neljäsosan jälkimmäiseltä kahdeksasosalta virveliin soitettun sarjan, joka pohjustaa neljännen neljäsosan toiselle 1/16:lle soitettua iskua. 1/32-nuoteille arvioisin hänen soittavan tuplalyönnit, eli kaksi peräkkäistä iskua molemmille käsille alkaen tässä oikean käden lyönneillä. Kolmannen neljäsosan 1/16-iskut voisivat muodostaa paradiddle-kuvion, jolloin käsijärjestys olisi seuraava: oikea, vasen, oikea ja oikea. Tällöin neljännelle neljäsosalle tuleva virveli soitettaisiin vasemmalla ja bassorummun kanssa yhtä aikaa tuleva symbaali oikealla.

4.9 Toinen kitarasoolo: Edellisen soolon fillien variointia



Kuvio 35

Sävelmän seuraavat 16 tahtia tulkitseen *kitarasooloksi*. Studioversiossa toisen *Bridgen* jälkeen alkaa *Outro*, johon sävelmä päättyy, mutta tässä versiossa bändi soittaa vielä loppuun *Intron* kolmannen kerran ja päättää sävelmän siihen osaan.

Tahdissa 81 Mitchell soittaa taas yhden kolmen kahdeksasosan mittaisen sekvenssin, joka koostuu kolmesta 1/16-triolista. Sekvenssissä on kaksi aksenttia, jotka tulevat ensimmäisen triolin ensimmäiselle iskulle ja toisen triolin kolmannelle iskulle. Käsijärjestys voisi olla seuraava: Ovvoov oov. Uusi sekvenssi alkaa toisen neljäsosan neljänneltä sekstoli-iskulta mutta loppuu kolmannen neljäsosan toisella kahdeksasosalla, jolloin Mitchell alkaa soittaa kuudestoistaosia (Kuvio 35).



Kuvio 36

Tahdin 83 filli koostuu kokonaisuudessaan 1/16-sekstoleista ja muodostaa jälleen kysymys-vastaus-parin. Ensimmäinen puolisko tahdistä on kysymysosaa ja jälkimmäinen osa vastausta. Merkillepantavaa on, että Mitchell soittaa tomi-iskuja vain tahdin alkupuoliskolla ja pysyy loppupuoliskon kokonaan virvelissä.



Kuvio 37

Mitchell aloittaa tahdin 85 fillin 1/16-triolilla, jonka ensimmäinen isku tulee pikkutomiin, toinen virveliin ja kolmas lattiatomiin (käsijärjestys: ovo).

Bassorumpu tulee jälkimmäiselle kahdeksasosalle. Toisen neljäsosan iskusarja on samanlainen mutta viimeiselle 1/16:lle hän soittaa vielä virvelin. Loppupuoli tahdistä on täsmälleen samanlainen kuin tahdissa 83 (Kuvio 36).



Kuvio 38

Tahdin 87 fillin alkupuolella Mitchell toistaa saman melodian kuin tahdissa 55 (Kuvio 29), mutta muuttaa nyt loppupuolen melodiaa. Kolmannen neljäsosan toinen kuudestoistaosa tulee pikkutomin sijasta virveliin ja viimeisen neljäsosan toinen kuudestoistaosa lattiatomiin sekä viimeinen kahdeksasosa bassorumpuun. Tällä kertaa melodia on laskeva loppuun asti.



Kuvio 39

Tahtipari 88 ja 89 eroaa toisen *kitarasoolon* muista pareista sillä, että siinä ei ole varsinaista filliä. Toki tahti 89 voidaan tulkita jonkinlaiseksi filliksi siinä esiintyvän runsaan bassorumpumäärän perusteella, mutta oikea käsi ei siirry ride-symbaalista kertaakaan pois ja vasen käsi soittaa virveliin tahdin toisen ja neljännen neljäsosan.



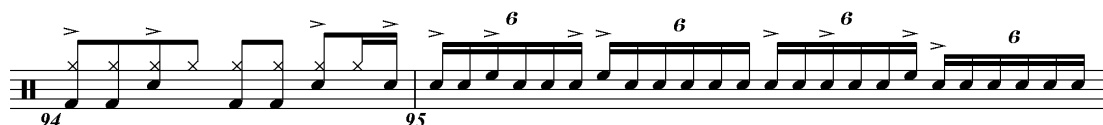
Kuvio 40

Tahdin 91 filli on samanlainen kuin tahdissa 45 (Kuvio 24), mutta viimeisellä neljäsosalla Mitchell soittaa myös toiselle kuudestoistaosalle virvelin ja muodostaa näin viidennen sekvenssin tahdin loppuun.



Kuvio 41

Tahtiin 92 Mitchell soittaa toiselle kahdeksasosalle virvelin ja toisen neljäsosan toiselle 1/16:lle bassorummun saaden aikaan sellaisen vaikutelman, kuin edellisen tahdin filli jatkuisi tähän asti. Tahdin viimeiselle kuudestoistaosalle hän soittaa bassorummun valmistellakseen seuraavaan tahdin filliä. Tahdissa 93 hän toteuttaa samaa sekvenssiä kuin tahdeissa 55 (Kuvio 29) ja 87 (Kuvio 38) soittaen nyt molemmilla käsillä yhtä aikaa. Käsien soittamat rummut sekvenssin aikana ovat kokoajan samat, vasen soittaa virveliin ja oikea lattiatomiin. Lattiatomin ja virvelin soidessa nyt yhtä aikaa, kuulostaa rumpusetti mahtipontisemmalta. Viimeiselle neljäsosalle Mitchell soittaa kuudestoistaosaa virveliin käsijärjestyksellä vvov jatkaen kuudestoistaosasykettä. Koska oikea käsi lyö vielä yhden iskun lattiatomiin neljännen neljäsosan ensimmäiselle 1/16:lle, pitää vasemman soittaa virvelin kaksi ensimmäistä iskua.

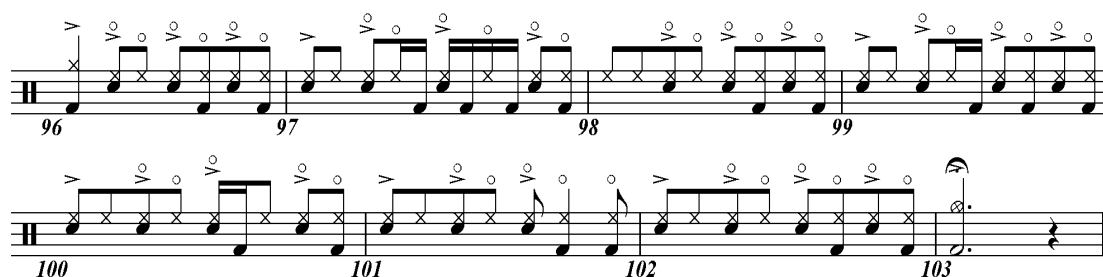


Kuvio 42

Tahdin 95 filli koostuu jälleen kerran 1/16-sekstoleista. Ensimmäisestä

sekstolista Mitchell aksentoi hänelle ominaiseen tyyliin ensimmäisen ja kolmannen iskun. Toinen sekstoli edustaa myös tavanomaista tyyliä ensimmäisen iskun aksentillaan mutta kolmannelle neljäsosalle sijoittuvassa sekstolissa hän aksentoi viimeisen iskun ja viimeisen sekstolin ensimmäisen iskun. Tahdin jälkipuolisko viittaa samanlaiseen kolmen kahdeksasosan mittaiseen sekvenssiin mikä esiintyy tahdeissa 51 (Kuvio 27) ja 59 (Kuvio 31) molemmissa kaksi kertaa peräkkäin.

4.10 *Kolmas Intro: Viimeiset kahdeksan tahtia*



Kuvio 43

Sävelmän viimeinen osa, *Intro*, alkaa tahdistä 96 ja on kahdeksan tahdin mittainen. Mitchell soittaa koko *Intron* ajan hi-hatia samalla tavalla, tahdin ensimmäisen neljäsosan ajan se on kiinni ja toiselta neljäsosalta alkaen auki tahdin loppuun asti.

Verrattaessa Mitchellin bassorummun soittoa edelliseen *Introon* [tahdit 60-67 (Kuvio 32)], joitakin samankaltaisuuksia voidaan normaalin bassorumpukuvion lisäksi soitetuissa iskuissa havaita. Esimerkiksi molempien *Introjen* toisessa tahdissa (tahdit 61 ja 97) yhteiset lisäiskut sijaitsevat kolmannen neljäsosan toisella ja neljännellä 1/16:lla, sekä neljännen neljäsosan toisella kahdeksasosalla. Toisena esimerkkinä voidaan tutkia molempien osien viidettä tahtia (tahdit 64 ja 100), jossa Mitchell soittaa kolmannen neljäsosan toiselle 1/16:lle yhden bassorumpuiskun.

Komppi on siis estetiikaltaan hyvin samanlainen kuin kahdessa aiemmassa *Introssa* [tahdit 3-10 (Kuvio 16) ja 60-67 (Kuvio 32)], mutta poikkeuksellisesti

Mitchell jättää tahtien ensimmäiselle neljäsosalle aiemmin tulleet bassorumpuiset soittamatta, lukuun ottamatta tahtia 96. Myös tahtiin 103 hän soittaa bassorummun yhtä aikaa symbaalin kanssa. Sävelmä päättyy tähän iskuun.

5 POHDINTA

Mitch Mitchellin rumpukomppauksen analysointi on ollut mielenkiintoista ja paikoitellen hyvinkin haastavaa. Johtuen pitkäaikaisesta mielenkiinnostani hänen soittoonsa, työn tekeminen oli minulle erityisen mieluista ja olin hyvin motivoitunut. Muutamat Woodstock-version fillien oikeat käsijärjestykset aukenivat minulle vasta edettyäni työssä sävelmän seuraaviin filleihin ja pohdittuani kuumeisesti näiden käsijärjestystä. Koin valaistuksen ja ymmärsin nyt myös aiempien fillien soittotavan. Emuloinnin tärkeyttä en voi kylliksi korostaa. Pyrkimyksenä saavuttaa mahdollisimman autenttinen Mitchell-soundi, ja ylipäättään ymmärtää hänen musiikillista ajattelutapaansa, on äärimmäisen tärkeää soittaa omia transkriptioita.

Mitch Michellin tyyli kompata nimenomaan Jimi Hendrixin taustalla on hyvin runsasta ja maalailevaa. Ehkä on jopa harhaanjohtavaa sanoa hänen komppaavan taustalla. The Jimi Hendrix Experience-trion soittaessa sen ankkuri ja liima oli basisti Noel Redding [studioversiossa (Billy Cox soittaa bassoa Woodstock-versiossa ja tällöin bändin nimi oli The Gypsy Sun and Rainbows)], joka komppasi melko kurinalaisesti ja antoi Mitchellin ja Hendrixin ottaa vapaamman roolin. Toki myös Mitchell komppasi, mutta lähti hanakasti mukaan Hendrixin tarjoamiin rytmisiin ärsykkeisiin. Asetelma oli monesti myös toisin päin ja tällöin Mitchell toimi ärsykkeen antajana.

Etenkin Woodstock-versiosta käy hyvin selville kuinka paljon Mitch Mitchellin fillit perustuvat joko kolmen kuudestoistaosan tai kolmen kahdeksasosan mittaisiin sekvensseihin. Kautta koko Hendrixin tuotannon, jossa Mitchell on mukana, hän soittaa samoja tai samankaltaisia sekvenssejä aloittaen ne eri kohdasta sekvenssiä tai tahtia. Voidaankin todeta, että hänellä oma yksilöllinen tyyliinsä. Nopeat 1/16-sekstolifillit, joiden aksentoituja iskuja hän soittaa varioiden eri rumpujen välillä, kertovat hänen erinomaisesta kapulatekniikastaan ja musikaalisuudestaan. Mitchellin musikaalisuudesta ja kyvystä osata kuunnella solistia, kertoo Purple Haze -sävelmän Woodstock-version kitarasoolo-osuudet. Kuunneltaessa Mitchellin ja Hendrixin välistä rytmiikkaa, voidaan havaita hämmästyttävää ykseyttä.

"Tunsin aina oloni täysin kotoisaksi soittaessani Jimin kanssa ja hän minun

kanssani, alusta loppuun. Me kaksi työskentelemässä yhdessä – se oli niin helppoa. Tiedän, että hän piti soitostani, niin kuin minäkin hänen soitostaan. Katsoessani ajassa taaksepäin, oli aikoja jolloin milloin mistäkin syystä – kokemattomuuttani, yli-innokkuuttani, ym. - että soitin liikaa. On useita sessioita, jotka saavat minut säpsähtämään, mutta opit kokemuksen kautta. Mutta se oli aina uskomattoman helppoa, tiesin aina minne hän johti minua ja hän oli aina valmis minun johdettavakseni. Hän ei koskaan pelännyt irtautua tuntemattomiin suuntiin soittotilanteessa.” (Mitchell & Platt 1990, 26)

LÄHTEET

KIRJALLISET

Mitchell Mitch & Platt John. 1990. The Hendrix Experience. Lontoo: Pyramid Books.

Perkiömäki Jari. 2003. Lennie and Ornette searching for freedom in improvisation: observations on the music of Lennie Tristano and Ornette Coleman. Helsinki: Sibelius Akatemia.

Purple Haze.http://en.wikipedia.org/wiki/Purple_haze . (luettu 9.3.2008)

Säily Mika. 2007. "Philly Joe" Jonesin Jazz-rumpukomppaus : Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Helsinki: Helsingin yliopisto.

ÄÄNITTEET

The Jimi Hendrix Experience. 1997 (1967). Are You Experienced. CD-levy. Seattle: Experience Hendrix.

Jimi Hendrix. 1994. Woodstock (1969). CD-levy. PolyGram International B.V.

AUDIOVISUAALISET

Jimi Hendrix. 2005. Jimi Hendrix Live At Woodstock, Definite 2 DVD Collection. DVD-levy. Experience Hendrix.

LIITTEET

5.1 "Purple Haze" (studioversio)

Purple Haze

The musical score for "Purple Haze" (studio version) is presented in a single system with 11 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff starts with a measure containing a whole note G4, marked with a '2' above it. The subsequent staves contain a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of 3 or 4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the 39th measure.

2

3 4 5 6

7 8 9 10

11 12

13 14

15 16 17

18 19 20

21 22 23

24 25 26

27 28 29

30 31 32

33 34 35

36 37 38 39

3 3 3

6 6

2

Musical score for guitar, measures 40-73. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as dynamic markings like accents (>) and slurs. The measures are numbered 40 through 73. The score is divided into two systems: measures 40-57 and measures 58-73. The first system contains measures 40-57, and the second system contains measures 58-73. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as dynamic markings like accents (>) and slurs. The measures are numbered 40 through 73. The score is divided into two systems: measures 40-57 and measures 58-73. The first system contains measures 40-57, and the second system contains measures 58-73.

5.2 "Purple Haze" (Woodstock-versio)

Purple Haze (Woodstock)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece consists of 37 measures, numbered 1 through 37 below the staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents). There are several multi-measure rests: a 2-measure rest at measure 2, a 3-measure rest at measure 3, a 4-measure rest at measure 4, a 6-measure rest at measure 7, a 6-measure rest at measure 10, a 3-measure rest at measure 20, a 3-measure rest at measure 22, a 6-measure rest at measure 28, a 6-measure rest at measure 31, and a 6-measure rest at measure 34. The score ends with a double bar line at measure 37.

2

This musical score is for guitar, spanning measures 38 to 63. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems of two staves each, with measure numbers 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63 indicated below the staves. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accents (>) are placed above many notes. Trills are indicated by a 'tr' symbol above notes in measures 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, and 63. Slurs are used to group notes in measures 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, and 63. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Measure 38 starts with a double bar line and a key signature change to one sharp. Measure 39 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 40 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 41 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 42 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 43 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 44 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 45 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 46 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 47 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 48 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 49 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 50 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 51 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 52 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 53 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 54 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 55 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 56 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 57 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 58 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 59 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 60 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 61 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 62 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 63 has a key signature change to one flat (Bb). The score ends with a double bar line in measure 63.

This musical score is for guitar, spanning measures 64 to 93. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Many notes are marked with an 'x', indicating natural harmonics. The piece includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and sextuplet markings (indicated by a '6' over a bracket). Measure numbers 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, and 93 are printed below the staff. The notation includes various articulation marks such as accents (>) and slurs.

4

5.3 *Mitch Mitchellin lausunnot alkuperäiskielellä*

"I remember hearing- no feeling- this rumble like thunder coming up through the paving stones. I went to check it out and discovered Graham Bond's Organization that is, Jack Bruce, Ginger Baker and Graham Bond. This was the first time I realized how powerful a trio could feel- I don't mean volume but intensity. I believe it was the first time Jack played electric bass, borrowed because he broke a string on his upright." (Mitchell & Platt 1990, 11)

"I worked with the Les Reed Orchestra, who did Ready Steady Go! When it was done live in Wembley. Doing RSG! with them was my first major session. I also did several sessions with Tony Hatch, a few with Petula Clark, Joe Meek, Brenda Lee, loads of different people. I got a lot of sessions because I was a rock drummer- a lot of older guys or the jazz musicians couldn't cut it for the pop stuff- even though I couldn't read very well. After a while, however, I got to recognize the triplets. I was lucky because the other young studio players coming up were the likes of Jimmy Page and Johnny Baldwin (John Paul Jones). Even then they were powerful players. I always felt envious that it was

just a guitar and amp in hand for them while I had to cart around my drums.

Around the time that I was leaving The Riot Squad I was hired by Radio Caroline and Seltaeb, The Beatles merchandising company, as a kind of talent scout, for about six weeks. They paid me £30 a week and I could still do all the sessions I wanted. If I saw anybody I thought was good I just had to let them know. The only person I suggested was someone I'd seen long before in a London folk club. They turned my suggestion down. It was a bloke named Paul Simon." (Mitchell & Platt 1990, 11-13)

"Through playing with these musicians I got to hear Thelonius Monk, Coltrane and Oliver Nelson. Drummers like Max Roach, Elvin Jones, Philly Joe Jones and, of course, Tony Williams, changed my life. I already loved and stole from Earl Palmer, Benny Benjamin and Al Jackson. I still do, who doesn't?" (Mitchell & Platt 1990, 13)

"I made a few phone calls around and it turned out they'd auditioned every bloody drummer in England, near enough, including a lot of people I knew. The one thing that was really surprising to me was that in such a small place as London with the grapevine as it was at that time, you'd generally hear of what was going on. I hadn't heard a word about this guy and he'd been in the country a couple of weeks up to that point." (Mitchell & Platt 1990, 15)

"Often, what worked best in the studios was Jimi and I laying down the basic drum and guitar parts on our own and then later on adding the bass and other bits. In the early days, particularly, we recorded very quickly. 'Purple Haze', for example. Hendrix came in and kind of hummed us the riff and showed Noel the chords and the changes. I listened to it and we went, 'OK, let's do it.' We got it on the third take as I recall." (Mitchell & Platt 1990, 26)

"I always felt completely at home with Jimi, right from the beginning and him

with me, right through to the end. The two of us working together – it was so easy. I know he always enjoyed my playing, as I did his. Listening back there where times, though, for whatever reasons – me inexperience, over enthusiams, etc. - that overplayed. There are several sessions that make me cringe, but you learn by experience. But it was always incredibly easy, I always knew where he was leading me and he was always prepared to be led by you. He was never frightened about going off in unknown directions.” (Mitchell & Platt 1990, 26)